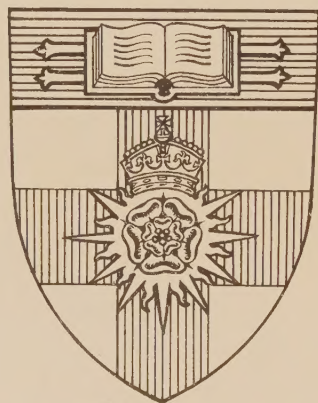


PR [B-Belfagor]



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY

SHL
WITHDRAWN

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da
LUIGI RUSSO

VOLUME XII

CASA EDITRICE G. D'ANNA - MESSINA - FIRENZE

1957

PROPRIETÀ LETTERARIA

INDICE DEL VOLUME XII

SAGGI E STUDI

PAOLO ALATRI, <i>Studi volterriani</i>	Pag. 133
MARIO BARATTO, <i>Commedie di Pietro Aretino (I, II)</i>	361, 506
LUIGI BLASUCCI, <i>L'esperienza delle « petrose » e il linguaggio della « Divina Commedia »</i>	403
VITO FAZIO ALLMAYER, <i>Il problema Pirandello</i>	18
FRANCO FIDO, <i>Per una lettura storica delle commedie goldoniane</i>	636
EUGENIO GARIN, <i>Ritratto di Palo dal Pozzo Toscanelli</i>	241
ARTURO CARLO JEMOLO, <i>Piero Calamandrei</i>	35
SCEVOLA MARIOTTI, <i>La carriera poetica di Ovidio</i>	609
MASSIMO MILA, <i>La vita della musica nell'Ottocento italiano</i>	485
GIUSEPPE ANGELO PERITORE, <i>Riccardo Bacchelli romanziere</i>	159
LUIGI RUSSO, <i>Il linguaggio poetico del Carducci</i>	1
ID., <i>Caterina Benincasa e Bernardino da Siena</i>	121
ID., <i>Carducci e il paesaggio storico</i>	276
SALVATORE SPINELLI, <i>Eugenio Donadoni maestro</i>	432
GAETANO TROMBATORE, <i>Introduzione alle « Rime » del Tasso</i>	258
GIOVANNI CECCHETTI, <i>Il testo di « Vita dei campi » e le correzioni verghiane</i>	667

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

LUIGI BALDACCI, <i>Arturo Loria</i>	Pag. 439
RENATO BERTACCHINI, <i>Giani Stuparich</i>	180
FILIPPO M. DE SANCTIS, <i>Elia Kazan</i>	685
GIOVANNI LETO, <i>René Clair</i>	55
GIORGIO LUBIANI, <i>Augusto Monti</i>	288
BRUNO MAIER, <i>Virgilio Giotti</i>	540

MISCELLANEA E VARIETÀ

RAFFAELE COLAPIETRA, <i>Bilancio di Turati</i>	Pag. 567
ROSETTA DEL CONTE, <i>Eminescu e Pascoli</i>	79
PIERO DE TOMMASO, <i>Folklore molisano</i>	200
GIULIANO MANACORDA, <i>Nota su Italo Calvino</i>	197
MARIO MARTI, <i>Bembo e il petrarchismo italiano del Cinquecento</i>	447
GIORGIO MOSCON, <i>Recenti pubblicazioni sul cinema</i>	463
GAVINO MUSIO, <i>L'esistenza ed i linguaggi essenziali</i>	315
LAMBERTO NALDINI, <i>Salvemini maestro a Pisa</i>	697
AURELIO NAVARRIA, <i>Un narratore siciliano dell'Ottocento: Vincenzo Linares</i>	312
DOMENICO NOVACCO, <i>La società siciliana e Danilo Dolci</i>	453
VINCENZO ROMANO, <i>Ancora del testo del « Decameron » ricostruito da Ch. S. Singleton</i>	303
LUIGI RUSSO, <i>Lettere quasi postreme del Carducci</i>	562
ID., <i>Per la morte di Giuseppe Di Vittorio</i>	705
GIULIO VANNINI, <i>Umberto Olobardi</i>	700

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

ZARA ALGARDI, <i>Infanticidio per causa di onore</i>	Pag. 210
ID., <i>La donna, il delitto, la pena</i>	465
ID., <i>La Siria, « punctum dolens » dell'imperialismo</i>	710
<i>Antologia fanfaniana</i>	583
SERGIO ANTONIELLI, <i>La figura di Stalin e la « destalinizzazione »</i>	88
ASTAROTTE, <i>Per la libertà perpetua di San Marino</i>	713
DIOMEDE CATROUX, <i>La difesa dell'Occidente</i>	709
FRANCO CERUTTI, <i>Les Chevaliers de Malte</i>	467
ANTONIO LA PENNA, <i>Massimalismo?</i>	579
AURELIO LEPRE, <i>Discussioni tra comunisti e laicisti</i>	716
GIORGIO MOSCON, <i>Matrimonio e divorzio in Italia</i>	92
ID., <i>Segni di ripresa del nostro cinema?</i>	327

GIORGIO MOSCON <i>Il Consiglio Superiore della Magistratura</i>	Pag. 329
ID., <i>Nuovamente in crisi il Festival Cinematografico di Venezia</i>	587
ID., <i>Sul disegno di legge per la censura cinematografica e teatrale</i>	719
LUIGI RUSSO, <i>Ricordo di Concetto Marchesi</i>	207
ID., <i>Carducciana</i>	209
ID., <i>Ricciardiana</i>	321
ID., <i>Il primo cinquantenario della morte del Carducci</i>	324
ID., <i>Chiosa verghiana</i>	327
ID., <i>Il Premio « Viareggio »</i>	327
ID., <i>A quaranta anni dalla Rivoluzione d'Ottobre</i>	706
SERGIO SURCHI, <i>La « Beatrice Cenci » di Moravia e il dibattito tra letteratura e teatro</i>	585
MANARA VALGIMIGLI, <i>Per Concetto Marchesi</i>	722

RECENSIONI

PAOLO ALATRI, <i>Le origini del fascismo</i> (Giuliano Procacci)	Pag. 233
GIUSEPPE BERTI, <i>Russia e Stati italiani nel Risorgimento</i> (Raffaele Colapietra)	592
FRANCESCO BRANCATO, <i>La Sicilia nel primo ventennio del Regno d'Italia</i> (Paolo Alatri)	99
ALBERT CAMUS, <i>La Chûte</i> (Dante Della Terza)	346
CARLO CASSOLA, <i>La casa di via Valadier</i> (Piero de Tommaso)	598
ENRICO CERULLI, <i>Dante e l'Islam</i> (Belfagor)	479
PIETRO JACOPO DE JENNARO, <i>Rime e Lettere</i> (Luigi De Vendittis)	471
VITO FAZIO ALLMAYER, <i>Il significato della vita</i> (Giuseppe Saitta)	108
GASPARE FINALI, <i>Memorie</i> (Raffaele Colapietra)	226
FIorenzo FORTI, <i>Ludovico Antonio Muratori fra antichi e moderni</i> (Antonio Piromalli)	224
ANNA GAROFALO, <i>L'italiana in Italia</i> (Dina Jovine Bertoni)	112
CARLO LEVI, <i>Le parole sono pietre; Il futuro ha un cuore antico</i> (Pina Sergi)	343
GIUSEPPE LONGO, <i>Cronache di Torriana</i> (Piero De Tommaso)	730
CESARE LUPORINI, <i>Voltaire e le « Lettres Philosophiques »</i> (Glauco Natoli)	97
GIANNA MANZINI, <i>La Sparviera</i> (Pina Sergi)	114
ELSA MORANTE, <i>L'isola di Arturo</i> (Pina Sergi)	595
Mounier <i>et sa génération. Lettres, carnets et inédits</i> (Franco Catalano)	339
ROBERT MUSIL, <i>L'uomo senza qualità</i> (Giorgio Dolfini)	474
GLAUCO NATOLI, <i>Figure e problemi della cultura francese</i> (Lorenza Maranini)	333
ADOLFO OMODEO, <i>Paolo di Tarso apostolo delle genti</i> (Ferdinando Albeggiani)	724
GIULIANO PROCACCI, <i>Le elezioni del 1874 e l'opposizione meridionale</i> (Paolo Alatri)	99
ANTONIO SARNO, <i>Filosofia poetica</i> (Dilvo Di Sacco)	337
UGO SPIRITO, <i>La riforma della scuola</i> (Renzo Raggiunti)	476
<i>Der Squarcialupi Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz</i> , her. von J. Wolf (Giuseppe Corsi)	213

LIBRI RICEVUTI	116, 238, 351, 480, 603, 733
--------------------------	------------------------------

SAGGI E STUDI

IL LINGUAGGIO POETICO DEL CARDUCCI

1. CESARE DE LOLLIS

FONDATORE DI UNA CRITICA STORICO-LINGUISTICA O STILISTICA.

Bisogna rendere omaggio a Cesare De Lollis, che per primo introdusse il gusto d'una critica del linguaggio poetico; e va ricordato il suo penetrantissimo scolaro Domenico Petrinì, che nel 1927 pubblicava un volumetto intitolato *Poesia e poetica carducciana*. Lo scolaro per conto suo insisteva sul parnassianesimo del Carducci, che si sarebbe manifestato nei due volumi delle *Odi barbare*, ma il De Lollis, conoscitore delle più importanti lingue e delle letterature moderne, doveva scrivere tutti quei saggi, che il Croce piamente raccolse nel 1929, un anno dopo la morte del filologo e critico abruzzese romano, col titolo *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*. È doveroso ricordare il De Lollis, perché, sorto mentre grandeggiava tutta l'opera filosofica e letteraria del Croce e del Gentile, egli si accontentava di essere soltanto l'amico dei due maestri dell'idealismo. Soltanto un filologo di grande ingegno poteva evadere dalle « caratteristiche » crociane, allora trionfanti.

Ricordo un giudizio di Michele Barbi: « Cesare De Lollis tra noi filologi è quello che ha il maggiore ingegno ». A lui dunque si deve l'importanza che bisogna dare alla tradizione dell'*ars dictandi* nella poesia, il tramite storico-linguistico per cui i poeti nascono e fanno storia, ciò che riconosceva lo stesso Croce, quando scriveva: « La vera importanza di questi saggi consiste nella restaurazione del valore che spetta alla tradizione nella storia della poesia, l'impossibilità di spezzarla o di saltarvi sopra, la necessità di conservarla sempre, innovando sempre ». Ciò che qui si ricorda molto volentieri, perché dai nuovi critici stilistici si ama passare tutto questo sotto silenzio, per esaltare una specie di massoneria della nuova critica,¹ la quale salta a piè pari l'esigenza storicistica per blasonarsi della mera grammatica.

Il De Lollis fece valere anche questo principio, per Dante Alighieri,

¹ Si legga il saggio di Cesare Segre, nipote di Santorre Debenedetti, nella rivista « Itinerari », agosto 1956. Io quando leggo i vanti dei giovani per la critica « stilistica », pronunzio « stelestica » alla maniera di un docente calabro-americano.

quando, riprendendo un'osservazione del Carducci, da questi manifestata in *Critica e arte*, sui «colori retorici», di cui Dante avrebbe parlato sempre rispettosamente (cfr. *Opere*, XXIV, pp. 249-250), in un articolo nella «Nuova Antologia», *La fede di Dante nell'arte*, batteva sull'originalità tecnica degli stilnovisti, e inverteva largamente l'affermazione carducciana. Per Dante, secondo il De Lollis, il fren dell'arte sarebbe tutto: egli di nulla tanto si gode quanto del suo trionfo sulla materia dottrinale, sulla materia sorda. Per Dante l'arte è cultura, riflessione, consapevolezza critica, e non soltanto ispirazione. Del resto il Tommaseo aveva pubblicato un volume intitolato: *Ispirazione e arte* (1858).

Orbene, applicando questo stesso metodo d'indagine al Berchet, e poi al Carducci, egli arrivò a conclusioni molto nuove, sulla poesia di tutto il nostro Ottocento. Lo seguì da presso il Petrini, il quale continuò per suo conto altre sue esperienze nei saggi sul Pascoli, pubblicati in «Civiltà moderna», e infine nel suo volumetto *La poesia e l'arte di Giuseppe Parini*. Di questo giovane critico, troppo immaturamente scomparso, mi piace ricordare questo paragrafo: «Io mi ostino a veder Carducci, profondamente radicato nel seno di questa rivoluzione romantica, che da Parini si svolge nell'arte nostra, e trova in Berchet il suo banditore; proprio invece per la sua poesia maggiore, quella storica, quella delle confessioni, quella insomma che, molto più delle *Barbare*, ce lo fa ritrovare vicino a noi, ultimo poeta dell'ultima generazione del Risorgimento.... Le *Barbare* non possono essere il punto d'approdo della poesia carducciana, ma piuttosto, guardate in fondo, il momento d'inizio d'un'altra età, dell'età dannunziana e pascoliana, dell'età che vide il tramonto degli ideali di cui s'era nutrito tutto Carducci, in un inizio di estetismo. Dissoluzione interna, insomma, le *Barbare* del mondo carducciano, con incertezze, certo, e ritorni, ma dissoluzione».

E notevole poi un'ammissione del Croce: «Di fronte alla *Canzone di Legnano*, al *Comune rustico*, alla *Faida*, e a qualcuno, non a tutti, dei sonetti del *Ca ira*, la stessa ode *Al Clitumno* mi sembra che scenda, e che debba scendere, d'un gradino, o d'un mezzo gradino». Sicché noi, riprendendo altri saggi scritti negli anni passati, e specialmente *Carducci giambico*, e per una parte alcune osservazioni sugli *Scritti giovanili del Carducci*, rileviamo che per quante riserve si possano fare sul *Ca ira*, esso pur conferma la nuova via battuta dal Carducci, nelle poesie sul Medioevo, *Su i campi di Marengo*, *Faida di comune*, *La canzone di Legnano*.

Il Carducci sentì fortemente che il Risorgimento italiano si era nutrito dell'ideologia democratica francese, e che la rivoluzione francese «aveva reso possibile la rivoluzione italiana». Nulla di straordinario che nel 1883, proprio nel momento in cui vacillavano alcune idealità dell'antica rivoluzione, e prevaleva il verbo politico d'un moderato come Ruggero Bonghi, e la politica d'un trasformista, come Agostino Depretis, il versiliese sentisse il bisogno di rifarsi alle fonti del suo pensiero democratico, scrivendo i dodici sonetti del *Ca ira*, per colorire gli episodi del settembre del 1792. I libri che gli ali-

mentavano questa passione erano *La Rivoluzione francese* del Carlyle, e poi le *Storie* della rivoluzione francese del Michelet e del Blanc. La stampa italiana in quel periodo, dopo la morte del Gambetta, tentava di rovesciare con le sue critiche la repubblica francese; e Ruggero Bonghi, esponente massimo del pensiero dei moderati, poteva scrivere queste parole: « Non posso non desiderare che cotesta repubblica malaugurata cessi o prima o poi di esistere, e quanto prima è possibile, meglio ».²

Questa dunque si direbbe la ragione quasi occasionale del nascere del *Ca ira*. Quando il *Ca ira* fu pubblicato, fu una tempesta di polemiche in tutta Italia, e il Carducci rispose a tutti i suoi avversari in una sua famosissima prosa, intitolata *Ca ira*, dove scriveva:

Ecco dunque in moto per una dozzina di sonetti la scuola e il giornalismo, il senato e la camera dei deputati, e l'onorevole Bonghi, che mi interpella, come farebbe a un ministro.... e per paura e per odio di quelle due parole *ca ira*, che quei signori traducono troppo liberamente a dir vero in *ca viendra*.

Per influenza sempre dell'ideologia francese, il Carducci fu repubblicano, ma noi, servendoci di una frase di Mazzini, abbiamo scritto in altre pagine che il Carducci fu sempre un monarchico misto, o un repubblicano misto, che a tutti i momenti poteva difendere la monarchia, e a tutti i momenti avrebbe potuto difendere anche la repubblica, perché quello che a lui premeva era sempre l'unità d'Italia. Tutti i *Giambi ed epodi* sono uno sfogo di questo suo sentimento politico; altri si sfogano attraverso gli articoli di giornale, il Carducci sfogò i suoi umori politici attraverso sonetti, giambi, ed epodi. E trattando di materia viva ed attuale, egli fu indotto anche a portare delle innovazioni profonde nel suo linguaggio di classicista. Ma noi metteremo soltanto in fondo le nostre osservazioni sul linguaggio, perché, a non voler ciurmare il lettore, siamo persuasi che si fa o critica storicistica, o critica linguistica-stilistica; ma contemporaneamente non si riesce a farle, almeno noi non riusciamo a farle, perché i nostri interessi di storici prevalgono, e opprimono gli interessi di chiosatori linguistici o stilistici.³

Il Carducci cominciò a mutare nei suoi sentimenti per la Francia soltanto nel 1867, quando il Papa chiedeva il soccorso dei francesi per domare i ribelli sporadici che c'erano nelle sue province; e per la battaglia di Mentana, e per altre scaramucce, avvenute nella campagna romana, nel 1867, si spegnevano molte giovani vite, sicché il poeta risentito si rivolge alla Francia, dicendo che era veramente paradossale che la Francia spegnesse « a le madri annose i figliuoli et il desio Di lor vita a le spose, E noi per

² « Nuova Antologia », 1° febbraio 1883.

³ Ciò che del resto abbiamo praticato sempre e per il Machiavelli (nel '31), per l'Alfieri (nel '35), per il Boccaccio (nel '38) e nel '41 per il Verga. E abbiamo sostenuto sempre nella *Critica letteraria contemporanea* (per es. nel secondo volume, p. 94) che la critica linguistica o stilistica può essere soltanto « episodica » per sfuggire alla osservazione che il Re di Francia fece alla Marchesana di Monferrato: « Dama, nascono in questo paese solamente galline senza gallo alcuno? ».

te di pianto e di rossore Macchiassimo la guancia Noi cresciuti al tuo libero splendore, Noi che t'amammo, o Francia».⁴

Luigi Foscolo Benedetto ha scritto molto acutamente in una rivista fiorentina (« Pan », il 20 settembre 1935), queste parole:

Era stata l'Italia a tenere accesa la fiaccola della civiltà: essa aveva salvato l'eredità di Roma con la libera virtù dei comuni, col « naturalismo ideale » dei suoi grandi del Trecento, col dono del Rinascimento all'Europa.

La Francia dell'89 aveva continuato, nel campo politico, l'opera che l'Italia aveva compiuto nel campo del pensiero e dell'arte. Rinascimento e rivoluzione si completavano. Erano due momenti d'un unico processo storico. Avevano lo stesso avversario: il Medioevo. Gli stessi alleati: tutti quelli che insorgevano in nome della Ragione, per più alte e più degne forme di vita.

2. I SONETTI DEL « *ÇA IRA* ».

Il *Ça ira* quindi vuol essere una poesia della storia francese nella sua crisi dopo l'89, e non già un libello rivoluzionario. Di quei dodici sonetti quelli che la critica in genere preferisce sono il primo, « Lieto su i colli di Borgogna splende », il quarto, sulla caduta di Longwy, quando i fuggitivi dalla resa oscura si affollano polverosi all'assemblea; il sesto, « Su l'ostel di città stendardo nero », dove è presentato Danton, « pallido, enorme », davanti al quale sfilano furie di donne, cacciando gli scalzi figli « sol di rabbia armati ». Il quinto sonetto, « Udite udite, o cittadini », secondo il canone di poesia e non poesia, è meno bello, ma anch'esso ha la sua efficacia e si direbbe che tutti i dodici sonetti non mancano mai di efficacia. Sono dei sonetti eloquenti, quando non sono poetici: non sono insomma dei sonetti accademici, perché scritti in un momento di sincero impeto.

Il primo sonetto risente subito d'una pagina di Michelet, il quale riferendosi allo stato d'animo dei contadini nel 1791 (ora siamo invece nel '92), scrive:

Che cosa è divenuta ora la razza timida e servile, che portava la testa così bassa, la bestia a quattro gambe? Io non la posso più trovare, ora ci sono degli uomini; il contadino lavorava già da soldato, imprimeva all'aratro la cadenza militare, e toccando i suoi bovi con un più severo pungolo, gridava: « Oh, là, Prussia! » e all'altro: « Va, dunque, Austria! ». Il bue marciava come un cavallo, il vomere andava aspro e rapido, e il nero solco fumava pieno di soffi e pieno di vita.

Non discutiamo il gusto di questa prosa immaginosa del Michelet: il Carducci è certo però che ne riprendeva le immagini, ma le sublimava in forma più artistica:

Ma il falchetto su l'uve iroso scende
come una scure, e par che sangue còle:
nel rosso vespro l'arator protende
l'occhio vago a le terre incolte e sole,

⁴ Per Eduardo Corazzini morto delle ferite ricevute nella campagna romana nel 1867.

ed il pungolo vibra in su i mugghianti
quasi che l'asta palleggiasse, e afferra
la stiva urlando: Avanti, Francia, avanti!

Stride l'aratro in solchi aspri: la terra
fuma: l'aria oscurata è di montanti
fantasimi che cercano la guerra.

I fantasmi montanti di cui si accenna alla fine del sonetto simboleggerrebbero precisamente i grandi e giovani generali della Rivoluzione: Kleber «da gli arruffati cigli Leon ruggente ne le linee prime», e poi Hoche, «e tu via sfolgorante in tra i perigli, Lampo di giovinezza Hoche sublime»; Desaix, quel Luigi Carlo Desaix, vincitore della battaglia di Marengo, rievocato a suo tempo da Vincenzo Monti, per adulare Napoleone, dove, parlando del lauro, che circonda il crine di Desaix, il poeta ferrarese scrive versi di questo genere:

Virtù patria lo nutrì,
e Desaix la sacra sponda
del suo sangue colorì.
Su quel lauro in chiome sparte
pianse Francia, e palpitò.
Non lo pianse Bonaparte,
ma invidiollo, e sospirò.

Ombra illustre, ti conforti
quell'invidia e quel sospir;
visse assai chi il duol dei forti
meritò nel suo morir.

Si potrà dire che nel Carducci c'è una superiorità etica, egli non adula Napoleone, né altri tiranni del suo tempo ma pur suggestiona un'immagine che indica la sua nuova fermezza stilistica. Viene in mente per Kleber il ricordo d'un paragrafo del De Sanctis, nel saggio *Il Farinata di Dante*:

Quando Kléber, rapito nell'entusiasmo della vittoria, diceva a Napoleone: — Generale, voi siete grande; — la nostra immaginazione colloca Napoleone sul piedistallo e il gigantesco Kléber ai suoi piedi col capo inchino. E Kléber, che aveva tanto potere su un esercito, si eclissava innanzi a Napoleone, perché Kléber imponeva con la statura, e Napoleone comandava con l'occhio. L'uno parlava a' sensi, l'altro ammalia le immaginazioni.

Per l'ultimo eroe, Marceau, che si abbandona alla morte, «come a le braccia d'aridente sposa», giustamente sono stati ricordati i caduti delle Termopili del Leopardi, dove c'è maggiore grazia giovanile, e maggiore incanto; ma forse in Carducci in cambio c'è un maschio vigore di sintesi.⁵

Il terzo sonetto, «Da le ree Tuglieri di Caterina», è quello in cui il Carducci sceneggia la leggenda della famosa vecchia che le menti alterate

⁵ Questa osservazione è dovuta a Riccardo Rugani, e la si legge nel buon volume *Il Ca ira del Carducci*, Editrice «Lucentia», Lucca.

dei rivoluzionari vedevano nell'afosa caligine vespertina, la quale avrebbe filato il futuro destino della Francia, con aspetto né triste né lieto. Intanto l'esercito degli emigrati si appressa sotto il comando di Ottone di Brunswick, il quale si fa precedere dalla forza, minacciando di impiccare tutti quei francesi, che non si fossero arresi ai suoi ordini. Ma Brunswick avrebbe dovuto impiccare tutta la Francia, perché, enfaticamente vorrebbe dire il poeta, i francesi tutti erano ribelli:

.... e ad impiccar questa ribelle
genia di Francia ci vuol corda assai!

Ma il sonetto più efficace è il quarto, dove si parla della caduta di Longwy, quando i fuggitivi si affollano polverosi all'Assemblea. È un sonetto che è stato discusso in qualche particolare, e, curioso, il Carducci lo difese piuttosto male a nostro parere.

— Eravamo dispersi in su le mura:
a pena ogni due pezzi un uom s'avea:
Lavergne dispari ne la paura:
l'armi fallian. Che più far si potea? —
— Morir — risponde l'Assemblea seduta.
Goccian per quei rïarsi volti strane
lacrime: e parton con la fronte bassa.

Orbene, le critiche sono state rivolte a quel «seduta», e il poeta difese quel felicissimo epiteto con quistioni di protocollo: il potere politico era superiore al potere militare, e però l'Assemblea non doveva muoversi dai suoi seggi. Ma qualunque sia l'interpretazione personale dell'autore, noi non possiamo rinunciare ai conflati storici che si accumulano per noi sulla parola *seduta*. È il caso analogo del verso dantesco «da la cintola in su tutto il vedrai», che il De Sanctis interpretava «in tutta la sua grandezza», e la correzione che avrebbe tentato il Barbi dell'interpretazione desanctisiana, opponendo con troppo realismo filologico che «tutto» nella lingua del Trecento significava «interamente, del tutto». Invece a noi sembra che quel «seduta» va interpretato in una maniera più intima, e meno coreografica. Non c'era nessun'altra via di soluzione: morire, e l'Assemblea non muove collo né piega sua costa. Quella dell'Assemblea vuol essere una sentenza impassibile. Da ciò l'inesorabilità di quei versi ultimi, «Goccian per quei rïarsi volti strane Lacrime, e parton con la fronte bassa», della prima terzina.

Il sonetto quinto «Udite, udite, o cittadini», è tutto atteggiato in forma oratoria, salvo le due quartine, dove in un certo senso è annunciato lo stupore dei francesi all'annuncio che «Verdun all'inimico aprì le porte», e che le ignobili sue donne ai re stranieri dàn fiori, «e fanno ad Artoà la corte»,

e propinando i vin bianchi e leggeri
ballano con gli ulani e con le scorte.

Poi un'esclamazione piuttosto da bestemmiatore tribunizio che da poeta:

Verdun, vile città di confettieri,
dopo l'onta su te caschi la morte!

Quasi compiutamente bello la critica trova il sesto sonetto, « Su l'ostel di città stendardo nero », particolarmente per la rappresentazione del popolo, impietrito agli annunci dolorosi dei fatti d'arme:

Gruppo d'antiche statue severo
sotto i nunzi incalzantisi con l'ore
sembra il popolo....

E sono molto efficaci le due ultime terzine:

In cospetto a Danton, pallido, enorme,
furie di donne sfilano, cacciando
gli scalzi figli sol di rabbia armati.

Marat vede ne l'aria oscure torme
d'uomini con pugnali erti passando,
e piove sangue donde son passati.

A noi dispiace sinceramente dover rifare questa critica della poesia e della non poesia, poiché crediamo fermamente che la critica non può essere semplice distinzione del bello e del brutto, del poetico e dell'oratorio; ch  tale metodo ci richiama al vecchio canone della critica gesuitica e degli abati, i quali distinguevano sempre le « bellezze » e le « mende » dell'opera poetica.

Ma il Carducci non   stato mai poeta pieno di s  se non in rare occasioni; e il frammentarismo di cui si   parlato a proposito del D'Annunzio e del Pascoli, e poi di tutti gli altri che sono venuti dopo, si pu  dire che si sia iniziato col Carducci stesso. Quindi qui torna opportuno avvertire che il canone di poesia e non poesia non va del tutto rigettato: almeno per i poeti della seconda met  dell'Ottocento. Il Croce fin quasi all'et  di cinquanta anni si occup  di cotesti poeti a lui contemporanei, e per  il suo canone di poesia e non poesia   nato sul testo di quella limitata esperienza. Ma il grande maestro ebbe poi il torto di applicarlo ai grandi poeti del passato, poich  i suoi grandi saggi, Goethe, Shakespeare, Ariosto, Dante, Manzoni, sono stati scritti dal 1917 al 1923. Il Croce era come fatto schiavo di quel canone, necessario e fatale. E questo fu forse il suo errore, di cui cerc  di fare ammenda ma soltanto negli anni successivi, e sotto l'influenza polemica di alcuni suoi scolari. In fondo il canone di poesia e non poesia corrisponde a una fiacca dialettica filosofica: in una dialettica pi  storicamente animata si possono riconoscere i passi difettosi, ma quello che importa   sempre lo sviluppo della personalit  poetica dello scrittore, solo in tal modo raggiungendosi un pi  maturo storicismo. E il Croce stesso ricord  un passo di Goethe, che quando il mulino   messo in moto, non si pu  fermare la ruota per cogliere una qualche impurit .

Nei sonetti del *Ca ira* è presente poi quella legge della Nemesi storica, che invero è una ideologia di carattere elementare: la nemesi storica è l'assunzione di quel concetto popolaresco, formatosi attraverso i secoli, per influenza della Bibbia, secondo cui i figli pagano le colpe dei padri. Questo concetto ritornerà un po' freddamente nell'ode *In morte di Napoleone Eugenio* (« Ma di dicembre, ma di brumaio Cruento è il fango, la nebbia è perfida: Non crescono arbusti a quell'aure, O dan frutti di cenere e toscio »). Poi lo stesso concetto ritornerà in *Miramar*, dove « il puro, il forte, il bello » Massimiliano paga per tutti i delitti dei suoi antenati:

— Ahi! mal tu sali sopra il mare nostro,
figlio d'Absburgo, la fatal *Novara*.
Teco l'Erinni sale oscura e al vento
apre la vela.

E sono evocati Giovanna la pazza, quella Giovanna di Castiglia, nata in Toledo nel 1479, da Ferdinando d'Aragona, e da Isabella di Castiglia: regina delle Fiandre, come moglie di Filippo, figlio di Massimiliano d'Asburgo, che fu detta « La Pazza » perché alla morte del marito cadde in una morbosa malinconia, apparsa ai contemporanei vera e propria pazzia. Vi è ricordato il teschio di Maria Antonietta d'Austria, il cui fantasma sorride con sarcasmo a Massimiliano, perché invano egli potrà sperare felicità nel regno. Poi è presentata la faccia gialla di Montezuma (l'imperatore indigeno dei messicani, 1502-20), e infine Guatimozino, che era l'imperatore eletto dagli indiani; non manca poi Carlo V, e suo figlio Filippo II, il tiranno più odioso della Spagna, dalla cui morte si fa iniziare la decadenza di quel paese. Però il dio Huitzilopotli, il dio indigeno della guerra, in onore del quale gli Aztechi eressero la capitale Mexico (nel cui tempio si sacrificavano vittime umane), non vuole una vittima qualunque, delle case regnanti, che avevano infestato il suo paese, ma aspetta di vendicarsi sul bello, puro e forte Massimiliano.

Con quest'ode di *Miramar* la nemesi storica si liquida per carico eccessivo di reminiscenze storiche: e tutto questo sta a indicare che in fondo un concetto volgare, quando non è rivissuto profondamente da una nuova religione della storia, si rotola nella fantasia come un masso che si appoltiglia andando a finire inerte nel fondo valle. E il Carducci qui ha mostrato appunto questa sua debolezza, debolezza teoretica che era anche debolezza lirica. Si pensi quanto diverso poeta della storia è stato il cristianissimo Alessandro Manzoni; il Croce, è noto, si ostinò a combattere lo storicismo religioso del Manzoni, come una forma di angustia, mentre il fato religioso che pesa sui Longobardi, che pesa su Desiderio, che pesa sul conte di Carmagnola, lascia sempre il lettore atterrito e impaurito. In fondo noi abbiamo combattuto sempre la definizione crociana del Carducci poeta della storia, e perché generica (Bonaventura Zumbini chiamava poeta della storia Vincenzo Monti), e perché il Carducci giunse alla storia attraverso le ricerche

del positivismo, senza quell'afflato romantico che sollevò più in alto un Foscolo, un Leopardi, un Manzoni.

Passando agli altri sonetti del *Ca ira* noi troviamo che il sonetto della Lamballe è molto bello nella prima quartina, per quella notazione paesistica dell'alta pace della Savoia, messa in contrasto con la vita di Parigi. Se non diamo ragione a Ruggero Bonghi, che per ragioni cortigiane avrebbe voluto cancellare quel sonetto, però si deve riconoscere che il Carducci è sì poeta epico, ma è anche poeta partigiano e polemico. Però non si possono ammirare gran che i versi successivi, dove c'è una specie di ambiguità nello scrittore; egli vuol farsi rappresentatore epico di quelle stragi del settembre, e per la Lamballe, come è ben noto, segue passo passo il testo del Michelet. Il sonetto « Oh non mai re di Francia al suo levare » ci riporta ancora una volta alla nemesi storica: Filippo il Bello aveva portato « le cupide vele » nel tempio dei Templari, e oggi l'ultimo templare grida vendetta, perché sia fatta postuma giustizia di quel delitto d'un re di Francia; non solo, ma Caterina dei Medici e Carlo IX avevano inferito contro gli Ugonotti, e avevano favorito la strage della tragica notte di san Bartolomeo. Bene, questo povero re Luigi XVI oggi a Dio chiede perdono « de la notte di san Bartolomeo ».

Troppo poco felice l'undicesimo, dove abbondano le metafore, col destino che macina l'evento per l'avvenire, per concludere con la *Marsigliese*, che sorvola, « arcangel de la nuova etate », le profonde foreste delle Argonne. Lo stesso difetto ha l'ultimo sonetto, dove sono evocati i vermigli vanni della gloria, che apre la danza del valore, mentre efficace è la seconda quartina, dove è rappresentato lo sfacelo dell'esercito del re di Prussia:

Ingombra di paure e di scompigli
al re di Prussia è del tornar la via:
ricaccia gli emigrati a i vili esigli
la fame il freddo e la dissenteria.

Ancora nella conclusione è ripresa la nota paesistica, suggellata col famoso motto di Volfango Goethe.

Orbene, il *Ca ira* ci interessa, a parte queste bellezze sporadiche, per la novità e le arditezze del linguaggio in alcuni punti. Il Carducci aveva cominciato questa sua rivoluzione linguistica nei *Giambi ed epodi*, dove spesso erano accumulati molti nomi propri stranieri. Giustamente il Petrinì osservava che « dall'epodo *Per Eduardo Corazzini* a *Idillio Maremmano*, da *Versaglia* a *Ca ira*, lo svolgimento è uno solo ». Il realismo, che veniva maturando in tutto lo spirito carducciano rompeva la cortecchia delle vecchie forme classiche. E il Carducci si faceva portatore sia pure d'una faticosa rivoluzione linguistica, se poteva anche giustificare « ostel di città », e scrivere « al suo levare », con riferimento al « petit lever » e al « grand lever » dei re di Francia; senza dire dei molti nomi stranieri, che egli ficcava in questi sonetti, senza tentare affatto di italianizzarli, come aveva tentato di

fare fin dalla poesia sul beato Giovanni della Pace, dove c'è un italianizzato « Castelbriante » (Chateaubriand), e ora invece abbondano i Kleber, gli Hoche, i Desaix, i Murat, i Marceau, i Brunswick; e poi Beaurepaire, e altri nomi come Longwy, e gli Artois, per non dire di quelli più ovvi, come Danton e Marat, e quell'italianizzamento a metà della « signora di Lamballe », e infine ultimo quel Volfango Goethe che esce da un gruppo d'oscuri, per sentenziare che dalla battaglia di Valmy comincia la novella storia del mondo. Il Carducci stesso si fermò su quell'« ostel di città », e scrisse nelle note al *Ca ira* che era un francesismo ragionevole.

Di *ostello* per *casa* abbondano gli esempi nella prosa antica; ma troppo erano ancora miste le correnti delle lingue romanze nel Duecento e nel Trecento, e con gli esempi del *buon secolo* si potrebbe francamente scrivere il più bell'italiano infranciosato che sia negli ideali dei poltroni senza idee. Non mancano nella lingua poetica anche moderna: il Monti, *Basvill.*, I, « Invan si straccia il crin disperso e bianco In sulla soglia del deserto *ostello*; » non bene, della casa d'un villano: meglio il Manzoni nel *Natale*: « Ad Efrata Vaticinato *ostello* Ascese un'alma vergine. » Per altro il Tommaseo nel *Dizionario* notò a ragione che *ostello*, in significato di *albergo, casa*, ecc. « è raro anche nel verso ».

Ma il Carducci ricordava ancora il Davila, che nella *Storia delle guerre civili di Francia*, III, 203, ha il seguente periodetto: « Il quale trasferendosi all'ostello (così chiamano i palagi dei principali signori) trovò.... »; e questo è il caso nostro, soggiunge il poeta, e non dimentica di citare il principio della *Ninna nanna di Carlo V*, dove aveva scritto: « In Brusselle, all'ostel, sola soletta, Di tre giovini sposi vedovetta, Sta Margherita ».

3. « SU I CAMPI DI MARENGO ».

Soffermiamoci su un'altra poesia, *Su i campi di Marengo*, la notte del sabato santo 1175; poesia composta nel maggio 1872. Il poeta ha voluto ritrarre l'episodio di Federico Barbarossa, che nell'ottobre del 1174 calava per la quinta volta d'Oltralpe, entrando in Italia dalla Savoia per il Moncenisio, presso Susa. Luoghi molto noti letterariamente, perché l'*Adelchi* di Alessandro Manzoni ci rappresenta la calata di Carlo Magno attraverso coteste Alpi di Susa. Anche Federico Barbarossa prese Susa, Torino ed Asti, e mosse in fretta contro Alessandria, che in odio a lui era stata costruita sei anni innanzi sul confluente della Bormida col Tanaro, dalle città lombarde confederate.

Il racconto che viene sceneggiato in tale poesia il Carducci lo derivò dal libro di Edgar Quinet, oggi assai noto in Italia anche in virtù di recenti e buone traduzioni, *Les révolutions d'Italie*. Federico Barbarossa riesce ad evadere dalle difficoltà, forte del prestigio dell'idea imperiale; e al sorgere del sole l'esercito dei Comuni aprì le sue file, lasciando passare liberamente Federico e i suoi tedeschi. Il trionfo dell'idea cesarea, anzi del miraggio imperiale, che aveva avuto ancora un assertore ultimo in Dante, ebbe vittoria così sopra le libere forze degli italiani, combattenti per le franchigie comu-

nali. E a chi potrebbe obbiettare che queste sono immaginazioni poetiche dello storico Quinet, e del Carducci che lo seguiva, ricorderemo quel capitolo dei *Discorsi* di Machiavelli, dove parlandosi di Giovanpagolo Baglioni di Perugia, si mostra che egli diede prova di grande debolezza, perché atterrito dall'autorità spirituale del Papa Giulio II, entrato senza armi nella città, quando il tiranno avrebbe potuto prenderlo prigioniero con tutti i cardinali e le loro delizie. Naturalmente il Machiavelli ricorda quest'esempio a dimostrazione d'una sua verità, che gli uomini non sanno essere onorevolmente cattivi, o perfettamente buoni; e, « come una malizia ha in sé grandezza, o è in alcuna parte generosa, ei non vi sanno entrare ».

Nella poesia *Su i campi di Marengo* sono presentati « il sire canuto d'Hohenzollern », che non va confuso da qualche lettore distratto con Federico Barbarossa, che apparteneva alla famiglia degli Hohenstaufen, e non va confuso, oltre che per ragioni storiche, anche per ragioni di effetto estetico (come si giustificerebbe la solitudine maiestatica del protagonista negli ultimi versi?); poi il vescovo di Spira, che sospira, pensando di dover morire per man di cavalieri che erano stati fino al giorno innanzi dei mercanti. Innanzi a lui è stato ricordato anche l'arcivescovo di Magonza che porta seco la mazza ferrata per la salvezza del corpo, e l'olio santo per la salute dell'anima:

Solo, a piedi, nel mezzo del campo, al corridore
suo presso, riguardava nel ciel l'imperatore:
passavano le stelle su 'l grigio capo; nera
dietro garria co 'l vento l'imperial bandiera.

L'accento piuttosto ironico con cui sono presentati i personaggi del seguito investe il sire canuto d'Hohenzollern, il quale si rammarica non tanto di morire, quanto di morire per man di mercatanti « che cinsero pur ieri ai lor mal pingui ventri l'acciar dei cavalieri »; poi investe il vescovo di Spira, a cui cento convalli « Empion le botti e cento canonici gli stalli »; e il « magontino arcivescovo », il quale, mentre si preoccupa della sua difesa fisica, e della sua difesa spirituale (« A canto De la mazza ferrata io porto l'olio santo »), in fine decade in gretti pensieri finanziari: « Oh almeno foste de l'Alpe a i varchi Miei poveri muletti, d'italo argento carchi »; e, ultimo, infine il conte del Tirolo, che invidia la sorte del figlio, che domani sarà salutato dal sole delle Alpi, e dal suo cane: « Tuoi l'uno e l'altro: io cervo sorpreso da i villani Cadrò sgozzato in questi grigi lombardi piani ». Il poeta è elementare soltanto per il conte paladino Ditpoldo, forse perché giovane, e perché sogna solo l'amore della sua Tecla; per il resto è isolato in una grandezza un po' statuaria Federico Barbarossa, che si vanta imperatore romano, erede del divo Giulio, e successore di Traiano. È nota la larga diffusione che ebbe la pia leggenda della vecchierella, mentre Traiano si avviava a partire per la Dacia, per cui egli fu molto celebrato nel Medioevo, e la *Commedia* è lì ad attestarlo.

Ci siamo avviati, pur senza proporcelo, su poesie carducciane tutte di argomento medievale. Certamente il Medioevo, un Medioevo suo, non quello dei bassi romantici, interessò sempre la fantasia del Carducci: egli stesso criticamente osservò, in *Comune rustico*:

Non paure di morti ed in congreghe
diavoli goffi con bizzarre streghe....

4. « IL COMUNE RUSTICO » E « FAIDA DI COMUNE ».

La poesia *Comune rustico* è del 1885; fu pubblicata nella *Domenica del Fracassa* il 30 agosto di quell'anno, e composta il 13 agosto. Il poeta, nel quadro di un paesaggio, quello di piano d'Arta, nelle Prealpi Carniche, volle rappresentare la vita d'un semplice e libero comune italiano. La scena si svolge in un villaggio, subito dopo la messa del mezzogiorno, in una festa, probabilmente quella del santo protettore del comune. Sarebbe un'ostinazione voler trovare forme nuove di linguaggio in questa poesia, come in alcune altre. È sempre l'antica forma classica, ma mirabilmente infusa di sangue moderno: Carducci pensa classicamente, ma il contenuto è di sognatore romantico. Lo stesso si può dire della poesia *Faida di comune*, dove, levate alcune espressioni (« Così disse onesto e breve », e « Uguccion de la Faggiola Messo ha in punto la masnada »), e altre di carattere popolare (« Ahi quest'anno San Martino Dà la mala svinatura »), noi abbiamo la rappresentazione molto viva delle lotte di due comuni medievali, senza che il poeta rinunzi a tutta la sua *ars dictandi*. Pure nella poesia circola una semplicità e vorrei dire anche una popolarità che la fa completamente nuova. La critica linguistica deve cedere o confondersi con la critica stilistica; quello che qui è anti-classico, è lo stile, mentre le forme sono sempre le antiche, ma trasfigurate modernamente e sono alleggerite e accelerate nella sintassi. Il motto del Carducci, « Innovare rinnovando », resta la poetica costante sua di artefice.

Lo stesso direi della poesia su Jaufré Rudel. Noi abbiamo due versi del Petrarca, « Jaufré Rudel, che usò la vela e il remo A cercar la sua morte ».⁶ In ogni modo c'è una « vida » provenzale, che è stata così tradotta dal Carducci:

Jaufré Rudel fu molto gentile uomo e principe di Blaia. Innamorossi della Contessa di Tripoli, senza vederla, per lo gran bene e la gran cortesia che egli sentì dire di lei ai pellegrini che tornavano d'Antiochia. E per volontà di vederla si crociò, e misesi in mare per andare a vederla. E allora nella nave lo prese una grande malattia, sicché quelli che erano con lui si pensarono ch'ei sarebbe morto nella nave; ma tanto fecero ch'ei lo condussero a Tripoli in un albergo per morto. E fu fatto assapere alla contessa; ed ella venne a lui al suo letto, e preselo entro le sue braccia. E quando egli seppe che era la contessa, si ricoprò il vedere e l'udire e lo spirare; e lodò Iddio e il ringraziò, che gli aveva la vita

⁶ Nel *Trionfo d'Amore*.

sostenuta tanto ch'ei l'avesse vista. E in questo morì tra le braccia della contessa. Ed ella lo fece onoratamente seppellire nella magione del tempio in Tripoli; e poi in quel medesimo dì ella si rese monaca pel dolore che ebbe di lui e della sua morte.⁷

Nella poesia non c'è tanto rappresentato il pellegrinaggio del trovatore, e nemmeno la dolorosa voluttà dell'ultimo respiro, e non la mesta risoluzione della contessa a prendere il velo, ma vi è idoleggiato il fantastico sorgere d'un amore così seriamente coltivato. Vi sono alcune canzoni di Rudel, che sono tutte canzoni d'amore; la caratteristica della poesia del Carducci è che Giaufré Rudel s'innamora di Melisenda, contessa di Tripoli, soltanto per fama, si potrebbe dire col verso del Petrarca, « se non come per fama uom s'innamora ». Jaufré viene direttamente da Tripoli di Siria; Melisenda, figliuola del primo Raimondo, conte di Tripoli, ci era rappresentata dagli antichi trovatori come fanciulla di mirabile creanza; e viene rappresentata come sventurata, perché improvvisamente, alla vigilia delle nozze, era stata messa da parte da Manuele Comneno, imperatore di Costantinopoli.

Magnifico l'apprestamento e il corredo, grande la spesa: tutti i principi del Regno di Gerusalemme eran convenuti alla corte di Tripoli: dodici navi aspettavano, pronte a trasportare la cugina del re di Gerusalemme nella reggia di Eudossia e Teodora: quando l'imperatore greco ruppe il trattato e ripudiò la sposata. Di che subito andò la fama presso e lontano; e, in onta alla perfidia del Comneno, innalzò le grazie e la virtù della vergine latina. La sventura cresce lume alla bellezza, e la donna è perfetta quando ha pianto. Così avvenne che tutta Francia, e particolarmente il paese dei trovatori, di cui era splendore la famiglia dei conti di Tolosa, risuonasse del nome e delle lodi di Melisenda, contessa di Tripoli, tanto che il signore di Blaia ne innamorò, e, messosi in mare per vederla, morì.

Il Carducci si invaghì dell'argomento un po' per suggestione di Ludovico Uhland, e un po' per suggestione di Enrico Heine, il quale nel *Roman-cero* scrisse questa romanza di tono narrativo:

Come la contessa vide Rudel spirante giacere sul lido, subito nei tratti di lui riconobbe l'ideale del vago suo desiderio. Anche Rudel vide allora la prima e l'ultima volta in effigie la dama che spesso lo aveva incantato nei sogni. La contessa si chinò su lui, lo tiene amorosamente abbracciato, e bacia nel livido della morte la bocca che si bene cantò le lodi di lei. Ahimé, il bacio del benvenuto fu insieme il bacio dell'addio.... Nel castello di Blaia tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un sussulto; le figure degli arazzi cominciano a un tratto a vivere. Il trovatore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasmi, scendono dal muro e passeggiano su e giù per la sala.

Il Croce rassegnò una serie di poesie del Carducci come poesie d'amore; ora a noi pare che sia più conveniente parlare del Carducci poeta d'amore, ma quando l'amore viene trasferito come qui nella lontana storia. Anche l'amore per Lidia è trascritto nell'amore di Ariosto per la Benucci-Strozzi. Ecco perché *Jaufré Rudel* va messa nel mazzo delle poesie di argomento medievale.

⁷ G. CARDUCCI. *I Trovatori e la Cavalleria, Opere*, IX.

Si discute dai critici se il capolavoro fra queste poesie sia *Faida di comune*, oppure *La canzone di Legnano*, oppure *Jaufré Rudel*. Noi ci rifiutiamo di optare o per l'una o per l'altra, perché in tutte e tre l'ispirazione e l'arte sono schiette, e trascegliere sarebbe sottigliezza di decadenti.

La canzone di Legnano fu composta tra il 1876 e il 1879, e fu pubblicata sulla *Rassegna settimanale* del 30 marzo, e poi sulla *Cronaca bizantina* del 16 maggio 1882. Noi adottiamo come data di composizione il 1876, poiché allora ricorreva il settimo centenario della vittoria dei comuni confederati sull'imperatore tedesco; c'è anche del Carducci un'epigrafe per Legnano, che fu incisa in una lapide, e murata nella parete esterna del palazzo municipale di Bologna.

Sono settecent'anni / E per le armi dei milanesi trionfava / La libertà dei comuni confederati: / Oggi, tornata in podestà di sé la nazione: / I bolognesi vollero commemorata / La gloria dei padri magnanimi / E la battaglia di Legnano / Fine della prima rivoluzione latina / Principio del popolo italiano rinnovellato.

Si osservi l'espressione « fine della prima rivoluzione latina », e allora si troverà giustificata l'osservazione che si può fare sulla *Leggenda di Teodorico*, che non si può dire che sia un'esaltazione teutonica, o una esaltazione cattolica della leggenda. Il Carducci era sempre preoccupato di questa latinità, e i comuni rappresenterebbero per lui la riaffermazione di essa. Il professore di Bologna fu uno studioso attentissimo di tutta la letteratura italiana, e, non per ragioni di magistero universitario, ma proprio per vocazione sua di storico, fu anche un medievalista. Nella recente edizione dell'*opera omnia* in trenta volumi, ce n'è uno intitolato *I trovatori e la Cavalleria*, e un secondo *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*.

5. « LA CANZONE DI LEGNANO ».

La battaglia di Legnano era stata trattata da altri poeti, e particolarmente da Giovanni Berchet. Il Carducci ammirò moltissimo il Berchet, e lo hanno ammirato anche molto Cesare De Lollis e Benedetto Croce, oltre che il De Sanctis, il quale gli dedicò ben quattro lezioni della sua *Letteratura italiana del secolo XIX*. Ora si potrebbe dire che anche il Carducci volle trasformarsi anche lui in vero rapsodo o troviero medievale, trasfondendo nelle sue tredici lasse, di movenza semplice e schiettamente popolari, i sentimenti buoni, liberali, patriottici, dei valvassori crociati della Lombardia.

La canzone di Legnano si può distribuire in tre quadri, che rappresentano le vicende dei milanesi nel maggio del 1176. C'è prima l'adunata popolare, che delibera la resistenza disperata al Barbarossa; poi ci sono le scene episodiche della battaglia; terzo, la fuga notturna dell'imperatore. Ma bisogna innanzi tutto insistere su questo, che dietro a tutti i quadri c'è sempre un unico protagonista: il popolo.

Poche parole bastano a dare il colore dugentesco a tutta la poesia (il Carducci non è D'Annunzio, che nella *Francesca da Rimini* si abbandonò a un'orgia di vocaboli dugenteschi, e nemmeno il Pascoli delle canzoni di Re Enzo). Le trombe squillano a parlamento, e il parlamento nella lingua antica significava il discorrere pubblicamente; noi abbiamo trovato in *Faida* anche la parola *parlascio* («fuori porta del Parlascio»): ma qui si tratta d'un anfiteatro, dove avvenivano queste raccolte del popolo. E in diversi paesi della Toscana, oltre che a Lucca, si trova cotesta parola *parlascio*; per esempio a Casciana Alta. In Pisa e in Genova la parola *parlascio* finì poi con l'indicare il palazzo della signoria o del comune.

Il parlamento medievale sarebbe stato come l'arena o lo stadio dove quelli che avevano il potere rivolgevano le loro domande al popolo ivi convenuto; il Palagio, di cui qui si parla, è il palazzo consolare, l'Arengo è il luogo dove sorge ora il duomo di Milano, i cui palazzi attorno erano stati abbattuti per ordine di Federico, quando conquistò la città arresasi per fame. Trovo bellissima la parte «fra i ruderi che neri verdeggiavan di spine», che indicano la città abbandonata a se stessa e diroccata dal nemico. A noi pare di vedere qualche città europea moderna, come Varsavia, che ancora nel '47 presentava uno spettacolo assai desolato, quando fra i ruderi diroccati dei più grandi edifici spuntavano le erbe e i cespugli.

Nella terza lassa il console riferisce al popolo il messaggio che gli aveva portato il cavaliere arrivato a briglia sciolta, e annuncia che Como ha disertato la Lega, che l'imperatore pensa di collegarsi con i pavesi, e con il marchese Guglielmo di Monferrato:

— Fanno Pasqua i lurchi
ne le lor tane, e poi calano a valle.
Per l'Engadina due scomunicati
arcivescovi trassero lo sforzo.

I «lurchi», una parola sola, basta a dare subito un colorito medievale, poiché l'aggettivo, nel significato di ingordi, beoni, rapaci, noi lo troviamo già al canto decimosettimo dell'*Inferno*. I due arcivescovi scomunicati (non bisogna dimenticare che Alessandro III papa, da cui prese il nome Alessandria, fu il patrono della Lega), sono Filippo di Colonia, e Wickmann di Magdeburgo; e poi c'è la seconda moglie di Federico Barbarossa, Beatrice di Borgogna. Ma la figura dominante nella poesia è Alberto di Giussano (Giussano è un castello di Monza): egli è presentato con l'elmo in mano, con la barbuta, e la sua voce è come tuon di maggio. Alberto da Giussano comincia col ricordare tutte le umiliazioni che i milanesi avevano subito: nel 1162 il primo marzo, il popolo di Milano, stretto dall'assedio dell'imperatore, dichiara la sua resa; e gli otto consoli della città, smunti e pallidi, presentatisi all'imperatore nel suo palazzo di Lodi, con la spada nuda in mano, gli testimoniano cotesta resa. L'imperatore pretese che tre giorni dopo trecento cavalieri milanesi si presentassero a lui deponendo ai suoi piedi i trentasei

standardi del comune; e mastro Guitelmo, che in termini moderni si direbbe l'ingegnere-capo della città, gli offrì le chiavi.

Il racconto è derivato dai cronisti medievali; Federico aggravò le condizioni, perché pretese che il grande stendardo della città si abbassasse dinanzi al trono imperiale, in modo che Federico potesse toccarne i lembi. Ci fu tutta una processione di cittadini milanesi, con i piedi scalzi, con le corde al collo, sparsi i capi di cenere, i quali tendevan le braccia e imploravan misericordia. Il Barbarossa invece è rappresentato impassibile, come già l'abbiamo visto in *Su i campi di Marengo*, che osserva tutto col suo freddo diamantino sguardo. Alberto di Giussano ricorda anche un altro episodio di umiliazione: l'imperatore aveva preteso che tornassero l'indomani e i milanesi ingenui avevano cercato il patrocinio dell'imperatrice, la quale anch'essa non si commuove, e si ritira indietro. Federico impone che i milanesi atterrino ancora le due cinte di mura, tanto che egli potesse entrare nella città con tutto l'esercito schierato.

Nella decima lassa è ricordato un altro supremo obbrobrio: il sette marzo si ripresentano a Federico i milanesi, non semplicemente piangendo, ma in atto proprio di umiliazione avvilita. Federico condona a tutti la vita, ma trattiene quattrocento ostaggi, e ordina che i milanesi lascino la città. Naturalmente ci fu una parte del nobilume milanese, che si affrettò a lasciare la città, e precisamente l'arcivescovo Oberto da Pirovano, e poi i conti, i valvassori ecc. E il cronista Fiamma dice che nella distruzione della città furono risparmiate le case dei nobili traditori, « domus nobilium proditorum ». I milanesi non hanno altro scampo che attrupparsi nella chiesa di Sant'Ambrogio: « E noi corremmo urlando a Sant'Ambrogio ». Ma ancora con le donne e i figli furono cacciati come can tignosi.

All'undicesima lassa sono ricordati i corpi santi, e in verità qui ci sarebbe una piccola inesattezza storica, poiché i corpi santi erano lontano, alla periferia del contado, mentre i milanesi superstiti si erano accampati lungo le mura, presso i monasteri, così come c'è inesattezza geografica nell'ultimo verso, « Il sole Ridea calando dietro il Resegone ».

Ma a dire il vero noi non siamo troppo impressionati di queste sviste, perché l'impeto della poesia travolge qua e là, se non qualche scoria, le inesattezze.

Il Carducci mise questa nota, nel 1879, alla poesia, ribellandosi alla poetica del realismo, ed esaltando invece la poesia della storia, della leggenda, del mito: « Di questo breve poema che presi a scrivere tre anni fa per amore del vero storico e dell'epopea medievale, pubblico ora una parte, almeno come protesta contro certe teoriche, le quali in nome della verità e della libertà vorrebbero condannare la poesia ai lavori forzati della descrizione a vita del reale odierno, e chiuderle i territori della storia, della leggenda, del mito. Ma al poeta è lecito, se vuole e può, andare in Persia e in India non che in Grecia e nel medio evo, e gli ignoranti e gli svogliati hanno il diritto di non seguirlo » (1879). In verità a suo modo il Carducci era un

realista anche lui, e la riprova del suo realismo è lo stesso linguaggio, che per quanto di origine classica, o trecentesca, si è fatto sciolto come una lingua parlata dei tempi contemporanei al poeta.⁸

LUIGI RUSSO

⁸ Interrompo qui il saggio, che continua per altre pagine, poiché il lettore potrà vederlo nel volume collettaneo, tutto dedicato al Carducci, edito dal Laterza, dove io raccolgo i seguenti saggi: *Carducci critico, Incontri e scontri del Carducci, La fede politica e il nazionalismo letterario del poeta, Gli scritti giovanili del Carducci, Carducci giambico, Carducci e la religione, G. C. dai «Giambi ed epodi» alle «Rime nuove», Carducci senza retorica*; segue il presente saggio, e infine *Lettura critica rapsodica dalle «Rime nuove» a «Rime e ritmi» e una Appendice con note su vari volumi dell'Epistolario*.

Molto discutibili sono le affermazioni che Ardengo Soffici ha fatto sul *Corriere della Sera* del 15 dicembre 1956 (*Giornale di bordo*). Scrive il Soffici: «Di tutti coloro che si sono occupati dei movimenti e dell'azione letteraria delle riviste fiorentine *La Voce* e *Lacerba*, nessuno, che io mi sappia, ha posto in un giusto rilievo quello che, a mio parere, è forse il loro merito maggiore. Voglio dire il rinnovamento che gli scrittori di esse hanno operato nei modi e nell'uso della nostra lingua. — Eppure sarebbe bastato considerare quali erano il carattere e la pratica della lingua in uso presso i loro predecessori immediati per accorgersi di quanto vociani e lacerbiani vi abbiano portato di sveltezza, verdezza, naturale disinvoltura, malleabilità e libertà espressiva. Si prenda infatti la lingua d'un Carducci, d'un Pascoli, d'un D'Annunzio — per parlare dei maggiori loro maestri. — Tanto il primo quanto il secondo e il terzo si erano allontanati un bel tratto dai modi lessicali e stilistici, non pure del classicismo rinascimentale e settecentesco, ma anche da quelli, già molto emancipati, per esempio, d'un Foscolo, d'un Leopardi, d'un Tommaseo. Resta tuttavia che il loro linguaggio ha sempre qualcosa di grave, di rigido, di compassato; serba, come dire, un colore e una patina d'antichità; una movenza e un piglio che mal rispondono alle temperie del nuovo tempo; e che, infatti, poco si prestano a esprimere e rappresentare di cotesto tempo i sensi sottili, complessi, i pensieri originali, e gli aspetti d'un mondo modificato da un nuovo tipo di civiltà. C'è anche che quella loro lingua non aveva insomma, che un tono: alto, nobile, pieno di grazia; ma assolutamente incapace di adattarsi allo scherzo, a certa amara ironia; più ancora a talune ambiguità tra familiari e metafisiche, necessarie, invece, per rendere stati d'animo ed emozioni liriche particolari alle generazioni venute alla luce dello spirito tra la fine dell'altro e il principio di questo secolo. — Vociani e lacerbiani rupero quell'incantesimo; snodarono la lingua italiana, senza tuttavia alterarne l'indole o menomarne la dignità e la grazia; la fecero più agile: soprattutto le dettero la possibilità di aderire a ogni finezza e sinuosità di sentimenti e di pensieri; di segnare ogni più delicata, fuggevole sfumatura; di trattare, insomma, ogni argomento con novità, e di tutto dire ed esprimere senza impaccio o stonatura accademica». — Bisogna distinguere fra il Carducci, e il D'Annunzio e il Pascoli; questi altri due poeti non seppero veramente mai ridere nella loro poesia e nelle loro prose se non qualche volta di un riso tutto accademico e cruscante; ma il Carducci si era educato alla scuola di Giuseppe Giusti, e a quella di Enrico Heine: sono innumerevoli le poesie del Carducci dove la vecchia lingua aulico-accademica è piegata a significati e andamenti molto moderni ed è percorsa da una malizia che diverte il lettore. Basta per tutte citare l'*Intermezzo*, e parecchi dei *Giambi ed Epodi: Canto dell'Italia che va in Campidoglio, La sacra di Enrico V, A proposito del processo Fadda*; se non altro quest'ultima poesia per quel «qualcosellina al sole», che fece torcere il grifo a molti catoncelli di quel tempo. E poi tra le prose almeno *Ca ira* e *Eterno femminino regale*. E poi, il Soffici dove mette il Manzoni? Dove mette la prosa critica di Luigi Capuana (tipica quella degli *Ismi contemporanei*), dove mette il Verga, dove mette la stessa poesia veristico-umoristica di Vittorio Betteloni? Molto più moderni si presentarono i crepuscolari, a incominciare dallo stesso Giulio Orsini, e direi da Giovanni Camerana fino al Gozzano, al Moretti, e ad altri che qui si trascura di citare. I vociani e i lacerbiani non fecero altro che divulgare ciò che era stato faticosamente ricercato da altri scrittori dell'Ottocento; anche a non aver simpatie per Edmondo De Amicis, bisogna dire che anche il De Amicis contribuì a una prosa più parlata. Senza dire poi della prosa di Benedetto Croce, che, se non erro, deve essere maturata ancora prima della prosa dei vociani e dei lacerbiani. E poi ci sono i grandi giornalisti, come Luigi Barzini e Ugo Ojetti, contro i quali i vociani furono buoni soltanto a buttare «cenciate».

IL PROBLEMA PIRANDELLO *

I.

Il mio interesse per Pirandello nasce dalla perspicuità del « caso Pirandello » per intendere un problema sempre attuale di estetica. Perché Pirandello costituisce un « caso »? Perché egli si sviluppa nel clima di una critica prevalentemente ispirata dai concetti dell'estetica crociana, e si sviluppa in antitesi con quei concetti, o almeno con la prevalente interpretazione di essi.

Non c'è dubbio che di quella estetica il concetto di « autonomia dell'arte » ossia di un valore estetico indipendente, e cioè non condizionato da altri valori (etici, logici, economici, ecc.) sia una conquista definitiva alla quale lo stesso Pirandello non si sottrae. Ma l'affermazione dell'autonomia non porta a stabilire il genere dei rapporti dell'arte con gli altri valori. È di esclusione, come appare in diverse espressioni crociane e della critica dei crociani? C'è fra essi una graduazione (negata dal Croce), come appare dal fatto che l'arte è un primo momento conoscitivo che sussiste indipendentemente dal secondo momento, mentre questo, il logico, non sussiste senza il primo? Il dire che il valore estetico è autonomo importa che il mondo dell'artista sia chiuso nell'arte, con esclusione d'ogni altro interesse? Nessuno può vietare all'artista di rappresentare un processo morale, una filosofia, ecc.; ma quand'egli lo fa non c'è nella sua opera né la moralità né la filosofia, ma la « rappresentazione di esse », e, in altri termini, questa rappresentazione non conferisce né alla soluzione dei problemi morali, né alla chiarificazione dei problemi filosofici, perché è solo « rappresentazione »?

Da questo modo di concepire la creazione artistica esce non solo autonomia, ma isolata, spogliata di valore umano, disinteressata sì, ma indifferente anche? ¹

Il disconoscimento del momento critico nella creazione artistica porta alla esaltazione del « genio » cioè del puro momento creativo; dell'intuizione immediata, con le conseguenze del bozzettismo, del frammentismo, dell'im-

* Questo articolo è il risultato di due conversazioni su Pirandello, una tenuta a Pisa al Teatro « Verdi » per invito del Comune il 27 novembre 1956 e l'altra a Firenze il 7 dicembre alla « Famiglia Siciliana ».

¹ LUIGI PIRANDELLO, *Saggi*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1939, pp. 138-39.

provvisato. Certo il Croce negò che la sua estetica potesse condurre a riconoscere che queste poetiche esprimessero la vera e unica arte, ma a diffondere questa illusione contribuì senza dubbio la messa tra parentesi del « momento critico ».

Il Pirandello, al polo opposto, si esaltò nel riconoscimento del momento critico, fino a volerlo portare dagli antecedenti dell'opera alla ribalta dell'opera stessa. L'origine di questa posizione è lontana: direi che sta già nella domanda leopardiana (*Zibaldone*) se è possibile in un'epoca prevalentemente critica e filosofica come la nostra fare ancora poesia. Sì, sembra rispondere Pirandello, ma puntando l'occhio su questo rapporto interiore alla creazione artistica, tra intuizione e critica. Ci si accorge che questo rapporto (antitetico — o dialettico — che dir si voglia) non appartiene solo alla creazione artistica, ma alla creazione della nostra stessa vita. Poiché la vita non è solo economicità (vitalità spontanea) ma è arte, è una creazione di noi stessi, simile alla creazione artistica, con quegli scarti di valore che ci sono in questa come in quella.

L'arte è insomma, come carattere necessario della vita dello spirito, in ogni momento dello spirito, in tutta la nostra vita, come rapporto d'una spontaneità e d'una riflessione critica, d'un vederci che ci fa diversi da come saremmo senza vederci, d'un esser visti che si rispecchia nel nostro vederci e complica il nostro esserci della compresenza degli altri in noi e di noi negli altri.

II.

Un altro punto della posizione pirandelliana è importante notare. Il gusto del Pirandello ha, come ogni gusto, una sua formazione storica e tende a determinare una svolta del gusto stesso. Nella sua commemorazione del Verga (in tutte e due le versioni, la catanese e l'accademica) ² Pirandello contrappone due correnti dell'arte italiana, con qualche forzatura riguardo al passato, come nella contrapposizione Dante Petrarca, Ariosto Tasso, ma chiara nell'analisi dello spirito contemporaneo, quando contrappone Verga a D'Annunzio. La contrapposizione potrebbe essere ricondotta a quella che fu poi riconosciuta dallo stesso Croce: arte-letteratura, ma forse è più profonda: direi l'arte come momento essenziale della vita stessa (Verga), o l'arte come « domenica dello spirito » (dirà Calogero), come godimento sensuale della parola, dell'immagine, che discioglie la pena della vita nella serena indifferenza del « superominismo » o nella contemplazione pura. È evidente che Pirandello rifugge da questo indirizzo, e perciò vuole immergere sé e i suoi personaggi sempre più nell'umano, nella « condizione umana », nella pena, nella miseria che dall'essere umano si espande nell'ambiente stesso, nella scena di questo dramma che è per lui la vita.

² *Op. cit.*, pp. 429, 431-32, 434, e p. 455.

III.

La teoria pirandelliana dell'umorismo è anch'essa una reazione al crocianesimo: Croce aveva considerato l'umorismo come una delle tante pseudo-categorie psicologiche, indefinibile ed estranea alla valutazione estetica. E certamente aveva ragione, nel senso che non si può considerare « bella » un'opera perché è umoristica; ma il problema poteva esser considerato sotto un altro aspetto. Ogni opera d'arte va « individuata »: ossia l'arte come espressione, è espressione d'un momento storico; quelli che noi consideriamo grandi artisti (e per quanto si faccia non è possibile liberarsi di questa distinzione, grandi e piccoli artisti, e nessuno si convincerà mai che si possano vedere sullo stesso piano Dante e Francesco Gaeta) sono quelli che hanno dato espressione ad un momento dello spirito umano che non aveva trovato ancora la sua espressione, e così l'hanno introdotto nel mondo dello spirito. Ogni opera d'arte ha perciò un legame con un « momento storico individuale », non perché ne dipenda, ma perché lo esprime e quindi l'eterna. Se l'« umorismo » non può essere considerato come una categoria (ma che cosa può esser considerato come categoria fuori dell'atto creativo?)³ è certamente un atteggiamento dell'artista rispondente ad un determinato momento individuale. Come tale non c'è di fatto « un umorismo » che sia tale per ogni epoca e per chiunque, ma ci saranno tanti umorismi quanti sono gli scrittori, o gli spiriti che diciamo umoristi, accomunati da una somiglianza che non è identità. Analizzare in che consista l'umorismo di ciascuno di questi spiriti può essere, anzi è, essenziale all'intendimento della loro opera, come condizione della nostra lettura; e senza un'adeguata lettura l'opera non può rivivere, ossia vivere la sua vita d'opera d'arte.

La definizione dell'umorismo, data dal Pirandello nel suo saggio, non sarà certo quella definizione che una volta data varrà per tutti e sempre (per Sterne e per Pirandello), ma è la migliore introduzione alla lettura di Pirandello stesso. Vale per lui, vale per farcelo leggere come si deve, vale a chiarirci il suo atteggiamento spirituale valido per la sua vita e per la sua arte, ch  egli fu uomo coerente, nella pur continua preoccupazione di cogliere e rappresentare l'incoerenza degli uomini e della vita. Basterebbe ravvicinare la novella *L'illustre estinto* e le disposizioni testamentarie del Pirandello per i suoi funerali. L  l'onorevole che immagina i suoi solenni funerali e ne vagheggia i particolari con infinita compiacenza, laddove la sorte gli prepara lo scherzo di trasferire le onoranze al feretro di un ignoto seminarista; qua Pirandello, accademico a cui si riservavano funerali solenni e cerimonie e che impose d'esser portato all'estrema dimora con un carro dei poveri.... Ultima beffa alle convenzioni del mondo. Che pur si vendic  a suo modo; poich  le

³ Vedi l'argomento sviluppato nel mio saggio *Gli pseudoconcetti*, « Giornale critico della filosofia italiana », 1956, fasc. IV.

sue ceneri furono per un ventennio custodite in un Museo, in un'urna greca, né poterono infine trovar riposo là dov'egli le destinava. Umorismo, amaro anche in questo.

Il Pirandello viene a differenziare l'umorismo non solo dal comico, « dalla caricatura, dalla farsa bislacca, dal grottesco », ⁴ ma anche dall'ironia e dalla satira, ⁵ poiché la commozione dell'ironia è fittizia, e la satira implica sdegno e moralismo. Ciò che invece caratterizza l'umorismo è il « sentimento del contrario ». ⁶ Il comico è solo « avvertimento del contrario », ed è momento iniziale, dopo il quale la « riflessione », che lavorando dentro l'artista lo fa « andare addentro », trasforma l'avvertimento in sentimento. ⁷ Non è necessario cercare se questo sentimento abbia un valore etico. Se io voglio giudicare del valore estetico della rappresentazione mi basterà cercare da che nasce quella « perplessità » che produce ogni rappresentazione umoristica e non avrò « affatto bisogno di sciogliere l'espressione fantastica in un rapporto etico, di tirare in ballo il valore etico della personalità umana e via dicendo.... ». Perché limitarne eticamente la causa, oppure astrattamente, attribuendola, ad esempio, al « disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono tra la vita reale e l'ideale umano, o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie? Nascerà anche da questo, come da tantissime altre cause *indeterminabili a priori*. A noi preme soltanto accertare che questo sentimento del contrario nasce e che nasce da una speciale attività che assume nella concezione di siffatte opere d'arte la riflessione ». ⁸ « Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma, si badi, critico *sui generis*, un critico fantastico, e dico fantastico non solamente nel senso di bizzarro e di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola, quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termini. Ma è proprio così; e però ho sempre parlato di una *speciale* attività della riflessione ». ⁹

Così Pirandello vedeva se stesso, e nello stesso tempo sapeva che non bastava questo spirito « critico fantastico », ossia questa critica fantastica a creare l'opera d'arte. Questo spirito critico è il terreno da cui nasce spontanea e a mente l'opera d'arte.

La riflessione di cui io parlo non è un'opposizione del cosciente [vorrebbe dire riflesso] verso lo spontaneo; è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo; ha tutti i caratteri della *ingenuità* o *natività* spontanea; è nel germe stesso della creazione, e spira infatti da essa ciò che ho chiamato il sentimento del contrario. ¹⁰

⁴ *Saggi*, vol. cit., p. 17.

⁵ *Ivi*, p. 18.

⁶ *Ivi*, p. 139.

⁷ *Ivi*, p. 140.

⁸ *Ivi*, pp. 144-45.

⁹ *Ivi*, p. 146.

¹⁰ *Ivi*, p. 147.

È insomma un risolversi in immediatezza della mediazione. Così Pirandello, volendo definire l'umorismo, confessava se stesso, ci svelava l'aspetto più caratteristico della sua creazione artistica. E del resto egli fu sempre sollecito di guardare a quel mistero che era il suo lavoro, e molti dei suoi lavori — primo fra tutti il famoso *Sei personaggi in cerca d'autore*, — hanno per tema il travaglio della fantasia in se stesso.

IV.

Questo travaglio è presentato nella forma narrativa in *La tragedia d'un personaggio* e *Colloqui con i personaggi*.¹¹ Anche *I dialoghi tra il gran me e il piccolo me*¹² contribuiscono a svelarcelo. Nella *Tragedia d'un personaggio* è in nuce il *Sei personaggi*, ma essa ci svela quel dialogo interiore del Pirandello con le figure che gli balzavano innanzi dalla memoria ed eccitavano la sua fantasia.

Poiché non c'è dubbio che il Pirandello traeva dalla vita i suoi personaggi, da una vita rivissuta nella memoria. Egli nato a Girgenti (non ancora Agrigento), in un paese dove i ricordi greci si mescolano fortemente a quelli arabi e normanni, lontano dall'isola, si vedeva balzare dinanzi i tipi e le figure della sua giovinezza. Quando le novelle venivano pubblicate sul *Corriere della Sera* (1910-1912) a Girgenti i cittadini cercavano di riconoscerne « gli originali » e di ricordare le avventure di cui avevano fatto maldicenza; ed io che allora insegnavo a Girgenti più di una volta ebbi indicati al *passaggio Cavour* (quello che il Pirandello chiama in qualche novella la *passaggiata del Paradiso*) i personaggi della novella del giorno.

Bisogna aver presente Girgenti. Essa è appollaiata sull'acropoli dell'antica Agrigento, sul colle dominato dalla cattedrale e dal palazzo vescovile, quasi antico castello feudale. E feudo politico del vescovo era a quei tempi Girgenti. Le novelle del Meola¹³ rispecchiano le lotte del liberalismo e del clericalismo girgentano. Il paese scende per viuzze tortuose, fatte a scalini, verso un'arteria principale, quasi piana, che gli agrigentini chiamano « il corso forzoso », perché tutti debbono percorrerlo e tutti vi si debbono incontrare; di lì sbocca in un'ampia veduta della sottostante pianura degradante fino al mare africano, dove si disegna la piccola luna del molo di Porto Empedocle, e la linea del mare fino a Punta Bianca, dove è il vuoto, il caos (potenza dei nomi che restano attaccati ai luoghi pur quando se ne è perso il significato!), là dove precisamente nacque il Pirandello. Il piano è disseminato dalle rovine dei templi, e le rovine si sa (perché ce lo ha insegnato il

¹¹ *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1943 (8ª ed.) I, p. 648; e II, p. 1099. I *Colloqui* non erano stati raccolti dal Pirandello in volume.

¹² *Ivi*, p. 984.

¹³ Le tre novelle *Tonache di Montelusa* che hanno per protagonista il Meola, vol. I, pp. 85-111.

Piranesi) per quanto di monumenti classici fanno un loro speciale romanticismo. A febbraio fioriscono i mandorli; d'estate tutto è giallo di stoppie, il mare è scuro e sopra vi navigano vascelli fantasma, poiché i grossi nuvoloni non hanno la forza di levarsi al disopra dell'acqua e scorrono pesanti sulla superficie violetta. La città è piena di monumenti medievali, di solito trascurati dai turisti, e dalle guide; ma è anche maculata di nomi arabi, la Biberria (Porta dei venti), via Bac-bac (dov'è la famosa casa dei Granella), e questi nomi arabi tornan tutti nelle novelle pirandelliane. Quel ritrovarsi nel « corso forzoso » fa sì che non esistano ivi segreti, e i fatti di ciascuno son fatti di tutti. E lo spirito mordace dei cittadini non risparmia nessuno.

Quando Pirandello ripensa la sua città non ha la nostalgia del Verga, legata alla semplice vita di Acitrezza, alla gente che vive sui suoi scogli, della sua terra, « d'una solidità elementare ».¹⁴ La memoria di Pirandello va ad un paese tanto diverso, a gente tanto diversa dai marinai del Verga. Il Verga, come il Pitré, sentiva la malinconia di veder dissolvere, senza che fosse possibile rimpiangerlo, il mondo della Sicilia chiusa in una sua vita poetica, e in una economia primitiva, con un sentimento originario della terra, della famiglia, della tradizione, dei costumi, nel mondo più vasto e meno caratteristico della vita nazionale. È lo stesso sentimento che oggi molti provano vedendo dissolvere il mondo delle nazioni. Il Pitré si affrettava con sentimento nostalgico a raccogliere novelle, poesie, usi, costumi, oggetti caratteristici del suo popolo; il Verga a rievocare la vita semplice della « casa del nespolo », della barca di padron 'Ntoni, che si dissolve nella nuova vita e nella nuova economia.

Pirandello ha altra fantasia: la nostalgia verghiana diventa in lui umorismo. Le figure della sua terra gli si presentano con la loro maschera ed egli vuole vedere di là dalla maschera « il contrario »; integrare la loro umanità, perché non siano *tipi* e *macchiette* (come rimasero per esempio nel Martoglio), ma diventino uomini vivi, vivi perché partecipi di quella contraddittorietà che è la vita.

In più d'un luogo egli dice che questo conversare coi « personaggi », questo suo insistere a penetrare nel loro interno, ha per fine di sollevarli ad una verità umana che colga nell'attimo e nel transeunte l'eterno. Nella *Tragedia d'un personaggio* egli parla del suo « dare udienza » ai personaggi delle future novelle. Si presentano da sé al tribunale della fantasia e « di solito accorre a queste udienze la gente più scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in specialissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare ».

Il poeta ascolta tutti con sopportazione, li interroga con buona grazia; ma non ama esser gabbato. Vuol penetrare nel loro animo con « lunga e sottile indagine », ed allora avviene che il personaggio si « aombri e s'impunti e recalcitri furiosamente, perché forse gli sembra che egli provi gusto a

¹⁴ *Saggi*, cit., Commemorazioni del Verga. p. 435.

scomporlo dalla serietà in cui si è presentato». Ecco il momento della nascita dell'umorismo. Non solo rispetto all'arte, ma alla vita. « Si fa presto a volerci in un modo o in un altro, tutto sta poi se possiamo esser quali ci vogliamo. Ove quel potere manchi, per forza questa volontà deve apparire ridicola e vana ». « Non se ne vogliono persuadere. E allora io, che in fondo sono di buon cuore, li compatisco. Ma è poi possibile il compatimento di certe sventure se non a patto che se ne rida? Orbene i personaggi delle mie novelle vanno sbandendo per il mondo che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato. Ci vorrebbe un critico di buona volontà che facesse vedere quanto compatimento sia sotto a quel riso. Ma dove sono oggi i critici di buona volontà? ».

Ancora il tema torna nei *Colloqui con i personaggi*, che furono pubblicati nel *Giornale di Sicilia* (17-18 agosto 1915), quasi a giustificazione del suo far dell'arte mentre la guerra chiedeva azione. Egli narra d'aver messo sulla porta del suo studio un cartellino con la scritta: « Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi, uomini e donne, d'ogni ceto, d'ogni età, d'ogni professione, che hanno fatto domanda e presentato titoli per essere ammessi in qualche romanzo o novella. N. B. Domande e titoli sono a disposizione di quei signori personaggi che, non vergognandosi di esporre in un momento come questo la *miseria* dei loro casi particolari, vorranno rivolgersi ad altri scrittori; se pure ne troveranno ».

Ecco il tema dei personaggi in cerca d'autore, ed ecco la confessione della spontaneità della fantasia creatrice. Per quanto egli si neghi, i personaggi vengono lo stesso a trovarlo, gli balzano innanzi prepotenti, si impongono. « Quel petulante, quell'insoffribile personaggio ch'era entrato non so come, non so d'onde, se ne stava pacificamente seduto in una poltroncina presso una delle finestre che guardano nel mio giardinetto.... guardava fuori con faccia beata ». « Mi vuol far saltare dalla finestra? — dice — non mi farò male e rientrerò nello studio dall'altra... che vuole che importi a me, agli uccellini, alle rose, alla fontanella della sua guerra? ».

Egli è un « personaggio » cioè una « creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori delle transitorie contingenze del tempo », non ha l'obbligo di conoscere in quale orrendo scompiglio si trovi il mondo in quei giorni. L'arte è « forma » in contrasto con la vita informe, l'arte è « verità » in contrasto con la « realtà ». E però, sempre, non come una eccezionale attività dell'artista, ma in quanto momento necessario di ciascuno di noi, che fa di sé la rappresentazione di sé, e gli altri vede come rappresentazione degli altri, e la rappresentazione che gli altri si fanno di lui, influisce sulla rappresentazione che egli stesso si fa di sé. Questo è il tema di *Uno, centomila e nessuno*, è il tema di gran parte della drammatica pirandelliana.

In una delle degnità del Vico si poneva un simile contrasto. Per Vico il Goffredo del Tasso è il v e r o capitano, il capitano in idea, e se nella realtà i capitani non sono così, è la realtà che non è vera, non l'arte.

Ma tra Vico e Pirandello è passato il naturalismo, e Pirandello non può

optare senz'altro per il « vero ideale », può solo sentire il contrasto tra questo « vero ideale » che sarebbe il personaggio concepito come eroe, e il reale visto nella sua incoerenza vitale. È questo contrasto l'oggetto della sua arte: quindi non solo egli rifiuta l'idealismo, ma rifiuta anche il naturalismo come pretesa oggettività dell'artista.

« La questione infine della famosa *i m p e r s o n a l i t à* o dell'oggettivismo nell'arte narrativa, non ci voleva molto a vedere che si riduceva a nient'altro che a un diverso atteggiamento dello spirito nell'atto della rappresentazione, poiché l'arte, come coscienza del soggetto, non può essere mai oggettiva se non a patto di porre ciò che è creazione nostra, fuori di noi, come se non fosse appunto nostra, ma una realtà per sé che noi dovessimo solamente ritrarre con fedeltà, senz'affatto mostrare di parteciparvi, insomma da spettatori diligenti e spassionati ».¹⁵ E in ciò è « mancanza di discernimento estetico ». Non si tratta che di un diverso atteggiamento dello spirito: lirico o storico,¹⁶ ma l'autore è sempre presente. E di questa presenza il Pirandello si fa non solo teorico, ma banditore in tutta la sua arte.

Contro le pretese del « verismo » egli è sempre presente nelle sue novelle, anche là dove non interviene a « spezzettare l'espressione », a conversare col personaggio e col lettore, poiché sempre i suoi personaggi, oltre ad esser visti, sono visti in un modo che fa presente nella loro rappresentazione l'occhio che li vede.

Pigliamo ad esempio la novella *Donna Mimma*.¹⁷ Nel primo quadro la vecchia *mammana* è vista con l'occhio ingenuo dei bimbi e dei « grandi, che vedendola passare si sentono pur essi diventar bimbi a un tratto ». È la donna che va a comprare a Palermo i bimbi, con la carrozza d'oro, e li porta nelle case, in una favola che investe tutto il paese: « Tutto il paesello, con quel bel sole d'oro e quel bel cielo azzurro nuovo su le casette vecchie, con quelle sue chiesine dai campaniletti tozzi e le viuzze e la piazza grande con la fontana in mezzo e in fondo la chiesa madre, appena ella vi passa, diventa subito tutt'intorno come un grosso giocattolo di Befana, di quelli che a pezzo a pezzo si cavano dalla scatolona ovale che odora di colla deliziosamente.... ». E così non solo la donna, ma tutto il mondo d'attorno è visto con occhi di favola. Poi donna Mimma, sbalzata dal suo ufficio dall'arrivo dell'ostetrica diplomata, va a Palermo a studiare anche lei, povero cervello arrugginito, e diviene: « la nonna », « la vecchia mammana delle favole, pivvuta dalla luna, che non osa mostrar le manine, e tiene gli occhi bassi per pudore, e parla ancora di *comperare* i bambini »; lo stesso mondo ma disincantato. E al suo ritorno al paese, anche tutto il paese è disincantato: ed eccola ora ridicola « con quel suo cappellone di traverso [che anche lei ha voluto metter cappello da che è diplomata], e con quella scienza in testa che le ha confuse le idee e ingarbugliate le mani ». Ora ella è vista con l'occhio

¹⁵ *Saggi*, cit., p. 434.

¹⁶ *Ivi*.

¹⁷ *Novelle*, ed. cit., vol. II, p. 1.

di chi ha un'altra apertura sulla realtà, in un mondo che non crede più alle favole.... la favolosa rappresentazione del primo capitoletto diviene la caricatura spietata dell'ultimo.

Così spesso le figure son viste da vari punti di vista, e sempre l'autore è presente. Onde questo scrittore dall'apparenza di critico sempre presente risulta spesso un lirico proprio per questa presenza. Lirico è sempre il paesaggio pirandelliano, in questo più vicino che in altro al Verga, in cui il paesaggio è sempre interiore ai personaggi.

V.

Il paesaggio di Pirandello è sì quello della Sicilia, ma di una Sicilia ben diversa da quella dei turisti.

Il tramonto agrigentino è visto nello *Scialle nero*,¹⁸ con l'occhio della donna rinascente alla vita:

Seduta su un masso, all'ombra di un olivo centenario, guardava tutta la riviera lontana che s'incurvava appena, a lievi lunate, a lievi seni, frastagliandosi sul mare che cangiava secondo lo spirare dei venti; vedeva il sole ora come un disco di fuoco affogarsi lentamente tra le brume fumose sedenti sul mare tutto grigio, a ponente, ora calare in trionfo sulle onde infiammate, tra una pompa meravigliosa di nuvole accese; vedeva nell'umido cielo crepuscolare sgorgar liquida e calma la luce di Giove, avviversi appena la luna diafana e lieve; beveva con gli occhi la mesta dolcezza della sera imminente, e sospirava, beata sentendosi penetrare fino in fondo all'anima il fresco, la quiete come un conforto sovrumano.

È lo stesso paesaggio invece, visto da Gerlando, nella vana attesa di essere chiamato in camera dalla moglie, «nella notte chiusa splendevano limpide le stelle maggiori, la luna accendeva sul mare una fervida fascia d'argento; dai vasti piani gialli di stoppia si levava tremulo il canto dei grilli, come un fitto, continuo scampanello. A un tratto, un assiolo, da presso, emise un chiù languido, accorante; da lontano un altro gli rispose, come un'eco, e tutti e due seguitarono per un pezzo a singultare così nella chiara notte». È lo stesso paesaggio, ma in altro stato d'animo.

Ed ecco un paesaggio che nasce da una trascrizione sonora: «Lo stradone correva diritto per un lungo tratto, e sullo strato di polvere bianchiccia si misero a conversare adesso i quattro zoccoli della mula e gli scarponi imbullettati dei due contadini». ¹⁹ È il paesaggio nudo, assolato, bruciato delle crete di Montaperto, visto nello spirito del corteo che va verso il contadino morente nella valle. Altrove la descrizione di un interno serve a generare uno stato d'animo destinato a sciogliersi per effetto.... del contrario,

¹⁸ *Novelle*, I, p. 23.

¹⁹ *Novelle*, I, pp. 659-60 (*La mosca*).

di quel contrario sempre pronto a sorgere nell'animo dello scrittore. Così in *Spunta un giorno*:²⁰

Lo squallore dell'alba si è fermato spettrale, sui vetri della finestra rimasti con gli scuri aperti, e pare non abbia più forza di alitare da lì nel buio della camera. A poco a poco comincia ad effondersi come un brulichio nell'ombra. E prima si impiglia nel trapunto lieve delle tendine; poi, quasi vaporando, traspare di tra le gretole rarefatte d'una gabbia che pende dal palchetto in capo alla finestra.... inoltrandosi lambisce appena le gambe, l'orlo d'un tavolino nero davanti alla finestra; e a grado a grado si effonde sul piano di esso, avvistandone quasi a tentoni gli oggetti, alcune carte sparse, alcuni libri, una bugia di ferro smaltato col bocciolo d'ottone in cui la candela si è consumata tutta, una lettera suggellata, un'altra lettera, un cannello di ceralacca....

Siamo pronti, guidati da questa squallida luce, a scoprire la tragedia.... e poi; poi naturalmente arriverà la luce sguaiaata del giorno fatto. Ed ecco, per contro, un'altra alba, meno tragica, dell'avanzare prudente della luce sospesa quasi dalla paura di ciò che deve scoprire; un'alba invece che dissolve uno di quei momenti che restano chiusi per sempre nell'anima a conforto d'una squallida vita: è l'alba della novella *Notte*.²¹ Un piccolo idillio, l'incontro d'un professore torinese, chiuso dall'egoistica strettezza mentale della moglie in un paesino di montagna, e di una giovane vedovella troppo presto lasciata da un impetuoso esuberante marito. I due s'erano conosciuti a Matera, quando ancora la vita sorrideva al professorino pieno di memorie goliardiche, e la giovinetta sognava l'amore. L'incontro avviene in una stazioncina, in attesa d'una coincidenza di treni, e i due vanno a passeggiare sulla vicina spiaggia per uscire dall'opprimente squallore del caffè della stazione.

Andarono avanti fin sulla spiaggia sabbiosa, e si appressarono al mare. Il mare sterminato non si vedeva ma si sentiva, vivo e palpitante nella nera, infinita tranquilla voragine della notte. Sulla spiaggia le ondate si allungavano e si spandevano senza spume come lingue silenziose, lasciando qua e là nella rena liscia lucida, tutta imbevuta d'acqua, qualche conchiglia, che subito, al ritirarsi dell'ondata, s'affondava. In alto, tutto quel silenzio fascinoso era trafitto da uno sfavillio acuto, incessante, di innumerevoli stelle, così vive che pareva volessero dire qualcosa alla terra, nel mistero profondo della notte.

Ed in questo mistero le due anime si incontrano, un breve fuggevole incontro di ricordi, un idillio che poteva sbocciare e non sbocciò, che anzi resta dolce idillio, perché non tenta neanche ora di sbocciare.

Tacquero di nuovo, guardando entrambi nella notte sentirono ora che la loro infelicità quasi vaporava, non era più di essi soltanto, ma di tutto il mondo, di tutti gli esseri e di tutte le cose, di quel mare tenebroso e insonne, di quelle stelle sfavillanti nel cielo, di tutta la vita che non può sapere perché si debba

²⁰ *Novelle*, II, p. 507.

²¹ *Novelle*, I, pp. 458-65.

nascere, perché si debba amare, perché si debba morire. La fresca, placida tenebra, trapunta di tante stelle, sul mare, avvolgeva il loro cordoglio, che si effondeva nella notte e palpitava con quelle stelle e s'abbatteva lento, lieve, monotono con quelle ondate sulla spiaggia silenziosa.

E poi viene l'alba:

Ma a poco a poco la tenebra cominciò a diradarsi, cominciò ad aprirsi sul mare un primo frigido pallore d'alba. Allora quanto c'era di vaporoso, d'arcano, quasi di vellutato nel cordoglio di quei due rimasti appoggiati ai fianchi della lancia capovolta su la sabbia, si restrinse, si precisò con nuda durezza, come i lineamenti dei loro volti nella incerta squallida prima luce del giorno.

Ecco il paesaggio che si trasforma in stato d'animo, ed acquista un significato eterno nell'attimo. Questo è il momento lirico nell'anima di Pirandello, ma esso ha il suo fondamento in una concezione del reale dove solo la vita, nella sua infinita fecondità ha valore, e la natura quindi è riposo e soluzione alle alterne, irrequiete, insensate vicende umane.

Nei citati *Colloqui coi personaggi* al poeta che pensa di allontanare da sé i fantasmi dei personaggi nella serietà che richiede il momento storico, il personaggio contrappone:

Che c'entro io, scusi, se il merlo canta? Se le rose ridono nel suo giardinetto? Non credo, sa, che le lasceranno mettere la museruola agli uccellini, e tutte le rose di questo maggio, di tutti i giardini, non le sarà facile strapparle.... Che vuole che importi a me (il personaggio) agli uccellini, alle rose, alla fontanella, della sua guerra?

Tutte le vicende degli uomini passano, e la primavera resta eterna. I fatti, enormi che siano, passano, son sempre fatti, passano, la vita resta, con gli stessi bisogni, con le stesse passioni, con gli stessi istinti, uguale sempre, come se non fosse mai accaduto nulla: ostinazione brutta e quasi cieca, che fa pena.

La terra è dura e la vita è di terra.... perché la vita così dura com'è.... vuole se stessa.... Una miseria di pensiero l'esistere.... di tanta vita che entra in lei per i sensi aperti non fa conto. Lei si lagna di un desiderio insoddisfatto, d'un caso contrario già passato, e intanto tutto il bene della vita le sfugge.... Ma non è vero. Sfugge alla sua coscienza non a quel profondo oscuro se stesso, dove senza saperlo, lei vive davvero e assapora il gusto della vita, ineffabile, che è quello che la tiene e le fa accettare tutte le contrarietà, tutte le condizioni che il pensiero stima più misere e intollerabili.

Storia, giustizia, valori ideali sono inafferrabili: «ciò che realmente importa è qualche cosa di infinitamente più piccolo ed infinitamente più grande: un pianto, un riso, cui lei e se non lei qualche altro avrà saputo dar vita fuori del tempo, cioè superando la realtà transitoria di questa sua passione d'oggi; un pianto, un riso, non importa se di questa o d'altra guerra, poiché tutte le guerre su per giù sono le stesse, e *quel pianto, sarà uno, quel riso sarà uno....* ». In questo «essenziale umano» in questa «vita

che vuole solo se stessa » è il nucleo poetico, la fede di Pirandello e ciò spiega alcune delle sue felici creazioni dove non pare che ci siano « problemi », perché c'è solo questo problema essenziale, contrapporre l'accettazione della vita nella sua immediatezza alla complicazione della coscienza umana: così nascono tra le novelle *Pena di vivere così*, tra le commedie *Liola* e *La giara*, così nascono le numerose celebrazioni della maternità, fra cui eccelle quella della *Nuova Colonia*, dove tutto si inabissa moralmente e fisicamente e sola sullo scoglio resta la prostituta redenta dalla maternità che stringe al seno la figliuola innocente.

Così nei *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me* alla gloria del « vivere oltre il secolo » è contrapposto il sentir « risonare le nostre stanze di tranquilla vita, cantar la nostra donna cucendo, bollir la pentola a sera » cose belle e buone anche queste. Il « piccolo me » oppone alla obbiezione del « grande me » sulla miseria e la bruttura della vita il suo diritto preminente:

Ma se la terra ti sembra veramente in codesto tuo modo, così piccola e misera cosa, non stimi tu che io abbia più diritto di viverci che te? Ah! in certi momenti, credi, mio caro, la tua grandezza mi fa proprio pietà; ed in certi altri mi domando se io, nel mio piccolo, non sia più grande di te.²²

Io, il piccolo me, perché partecipe di questa vita universale, immediata, semplice a cui mi abbandono, mentre l'individuo, con la sua volontà di individuazione è solo una scintilla che tosto s'estingue. Il senso della vita storica della persona è rappresentato in quel pulviscolo atmosferico in un raggio di sole che entra da una fessura « che s'aggira lento, senza posa in questo fil di sole, e da cui di tanto in tanto si parte come un atomo di luce che subito s'estingue nell'ombra ». « Così ogni pensiero », così ogni essere umano. È l'antico pessimismo lucreziano, che permea ancora la poesia leopardiana. È l'invincibile sentimento della vita semplice che fa esclamare al Carducci *meglio era sposar te, bionda Maria*. Ma quel che in Carducci è fuggevole desiderio d'un animo che vive immerso nella storia, in Pirandello diventa perpetua contraddizione tra storia e vita, tragedia. Ed in questa tragedia il motivo della morte spesso e volentieri ritorna, in una forma che può anche talvolta urtare il nostro sentimento del sacro; ma è sempre il contrasto tra il ridicolo fallimento di tutti i nostri sforzi per dare un significato alla vita, e quindi alla morte (*La rallegrata*, *Digestio post mortem*, *I funerali dell'onorevole*), e il restare sempre la morte « un fatto naturale ». E se la morte è così invincibilmente un fatto naturale, perché la vita non deve essere assunta nella sua naturalità? Il « sentimento del contrario » avviene in questo approfondimento critico concetto della dialettica della vita e quindi naturalmente il Pirandello trapassa dalla novella al dramma. Ché essenza del dramma fu sempre una visione dialettica: dalla tragedia classica, dialettica di fato e di libertà, alla tragedia scespiriana, dialettica di

²² *Novelle*, II, pp. 984-92; anche questi non raccolti dall'A.

istinto e coscienza (*Amleto*), al dramma ibseniano dialettica di vita e dovere (*Brand*), tra sforzo d'individuarsi e annullamento dell'individuo nel volgere vano del tempo (*Peer Gynt*, guarda in ispecie il fonditore di bottoni).

VI.

Appartiene Pirandello a quella corrente della poesia drammatica che pone a suo fondamento la lotta contro le convenzioni, come Wilde e Shaw; ma il suo parente più prossimo è Ibsen, l'Ibsen ultimo, quello di *Quando noi morti ci destiamo*. Quest'ultimo dramma, direi autobiografico, del poeta norvegese ha tre motivi fondamentali: uno è il rimpianto per la vita non vissuta, ma contemplata perché trasformata in opera d'arte (non aver sentito che Irene, la bellissima modella del suo capolavoro, non gli si offriva solo come modella dell'opera d'arte, ma come amor di vita ed averla uccisa come lei stessa pensa nella follia che ne è nata). Il secondo è il rimpianto per avere rinunciato alla pura creazione artistica per dare un significato sociale dell'opera (avere arretrato in secondo piano il nudo bellissimo della donna, popolandolo la base di rappresentazioni — le tesi? — di problemi sociali); terzo, la trasformazione della sua arte che ormai s'è ridotta ad una crudele satira del mondo nei ritratti che egli fa ad una ricca clientela, cercando nelle fisionomie degli uomini la bestia che è in ogni uomo.

Nessuno di questi tre motivi è estraneo a Pirandello. Il primo esplicitamente trattato nel dramma *Diana e la Tuda* (nel 1926 in tedesco, '27 in italiano); il secondo nel dramma *Quando si è qualcuno*; il terzo in tutte le opere che hanno per tema la trasformazione del personaggio in una maschera, l'assunzione d'una maschera, come *Il berretto a sonagli*, *Trovarsi*, *Il gioco delle parti*, e tanti altri. In *Diana e la Tuda* l'artista può accettare questa risoluzione dell'amore nella creazione artistica, ma solo per sé, in quanto in essa egli soddisfa il suo amore, non può accettarlo quando ciò avvenga per altri, e perciò Sirio distrugge il quadro per il quale la Tuda, per vendicarsi del mancato amore dello scultore, ha posato per altri e ferisce il pittore rivale. Ma quando la Tuda vuol risolversi completamente nell'opera d'arte, la sua Diana, gli sembrerà che ella voglia distruggerla e si lancia per uccidere la donna. L'arte, sì, vuol risolvere la vita, ma non vuole che la vita si risolva in arte! In *Quando si è qualcuno* (che ha il tema fondamentale dell'opera ibseniana) « Qualcuno » ha cercato di diventar Delago, di rinascere, di farsi diverso da ciò che è stato e da ciò che la folla e i critici pretendono che esso sia. Ma il mondo gli si impone e lo trasforma in una statua di sé, impedendogli di vivere, rinascendo.

La maschera, la riduzione dei moti dell'animo da libere espressioni a schemi di facile interpretazione, è la sorte ultima del personaggio: allo svolgersi, allo scorrere infinito dell'esser vivo, sostituisce lo schema del « sempre eguale a se stesso »; « la creatura chiusa nella sua realtà ideale,

fuori delle transitorie contingenze del tempo»,²³ si trasforma nella smorfia significativa, tutta rivolta all'esterno, agli altri, espressione di sé e difesa del proprio intimo; ma infine anche esaurimento della vita, pietrificazione.

VII.

Questa lotta tra vita indefinita e la maschera-personaggio trova un suo senso definito nell'*Enrico IV* (1922). Il protagonista, che durante una mascherata è stato colpito dal suo rivale in amore, fatto cadere da cavallo ed è impazzito, nella sua pazzia si è identificato con la figura della sua maschera e si crede Enrico IV. E gli altri organizzano attorno a lui una perpetua mascherata che deve rasserenare la sua pazzia. Ma, a poco a poco, egli guarisce, riacquista la ragione, e gode della mascherata, perché questa lo sottrae al piccolo e volgare mondo di ogni giorno, trasferendolo nella *storia*, dove i suoi problemi son già risolti; egli *sa* quel che deve fare, *sa* che il suo avversario è uno solo, il Papa.... Ma nella scena decisiva, quando il medico organizza una rappresentazione che riproducendo il momento della sua caduta dovrebbe ricondurlo alla saggezza, egli non resiste alla finzione ed uccide colui che fu suo rivale: Belcredi, compiendo una tarda antica vendetta. E allora non gli resta che *scegliere la pazzia come vita definitiva*: la maschera in cui risolvere tutto se stesso. La libertà è pericolo, è errore, è delitto, può esser tutto: solo il passato, la storia è quel che è, e ci fa sicuri.

L'opera fu tra le meno discusse di Pirandello, ed ottenne il maggior successo, perché qua il « problema » è, sì, scoperto, ma non è direttamente l'*oggetto* dell'opera d'arte.

Maggiori discussioni invece si avvolgono attorno ai *Sei personaggi in cerca d'autore*. Siamo sempre dinanzi ai tre termini: la vita (il vivente), il personaggio, la maschera. In una lunga prefazione Pirandello volle chiarire l'opera sua: ²⁴

Io ho voluto rappresentare sei personaggi che cercano un *autore*. Il *dramma* non riesce a rappresentarsi appunto perché manca l'autore che essi cercano; e si rappresenta invece la *commedia* di questo loro vano tentativo, con tutto quello che essa ha di tragico per il fatto che questi personaggi sono stati rifiutati. Ma si può presentare un personaggio rifiutandolo? Evidentemente, per rappresentarlo, bisogna invece accoglierlo nella fantasia e quindi esprimerlo. E io infatti ho accolto e realizzato quei sei personaggi: li ho però accolti e realizzati come rifiutati: in cerca d'altro autore.

Sembra un giuoco di parole, perché è un po' difficile esprimere ciò che il Pirandello vuol esprimere: il personaggio non può vivere che nel *suo* *dramma*, che è la sua ragion d'essere, ma egli non è questo *dramma* se non

²³ *Colloqui coi personaggi*, cit.

²⁴ *Sei personaggi.... ecc.*, Firenze, Bemporad, 1925.

in quanto gli altri lo vedono in questo suo dramma; e però non può mai esserci perfetta corrispondenza tra il dramma da lui vissuto, e il suo dramma come è visto dagli altri; e allora si darà quell'equivoca situazione ch'egli è rappresentato e rifiutato, rappresentato in questo suo sforzo impossibile di essere se stesso, com'è per se stesse, in altri che lo fanno necessariamente altro. Si chiama questo dramma « il teatro nel teatro », e farebbe parte di una trilogia comprendente *Questa sera si recita a soggetto* (1930), e *Ciascuno a suo modo* (1924). Ma il tema non è il tema del teatro, come superficialmente pare, è sempre il tema della vita.

L'attore, che deve interpretare la parte, e che la riconduce ai suoi schemi, alla sua tecnica, onde il personaggio più non vi si riconosce, e si rifiuta, siamo noi tutti che dobbiamo intendere gli altri, e non possiamo intenderli se non rappresentandoceli in noi; e non riusciamo a rappresentarceli *viri* come sono, ma riducendoli a certi schemi generali in cui sono schematizzati e disconosciuti: l'eroe (senza intime miserie), il delinquente (senza buoni propositi), il bugiardo (senza una sua sincerità), l'avaro (senza generosità) e così via. D'altro canto il vivente viene a chiudersi in una sua azione, o in un suo modo di agire, e si fa personaggio a se stesso, personaggio agli altri.

Si può disconoscere che c'è una profonda verità in questo trapasso? Si può negare che *il giudizio* che sempre gli uomini pronunziano sui loro simili non sia un'ingiusta chiusura del loro esser viventi, del loro essere in perpetuo farsi, in un « fatto », in un « personaggio » senza diritto ad appello?

Pirandello ha vissuto questo dramma e l'ha voluto rappresentare. E per rappresentarlo ha dovuto inventare una nuova tecnica, cioè un nuovo strumento d'espressione artistica.

Già nei drammi di Ibsen i personaggi con una lunga scena introduttiva ci informano dell'antefatto; e già nel dramma greco tale tecnica era in uso in un passaggio dall'azione al racconto fatto al coro. Il coro è la presenza del pubblico; in tal forma, il Pirandello lo ha ripristinato. Pirandello fa che i personaggi si presentino agli attori e ciascuno narri il suo dramma, narri se stesso, perché l'altro, l'attore, lo rappresenti. Così siamo informati non dell'*antefatto* ma del *fatto*, che è sempre un antefatto rispetto alla rappresentazione che la coscienza se ne fa. Narrato l'antefatto deve scoppiare il dramma: e qua il dramma scoppia come l'impossibilità di essere rappresentati dagli attori, l'impossibilità di esser compresi. Il tormento di tutto lo spirito di Pirandello e della sua arte: gli uomini non si comprendono, e perciò si giudicano.

VIII.

Varii sono i tentativi pirandelliani di risolvere questo dramma, la dialettica d'essenza e d'esistenza vista all'inverso, non come l'essenza che si esprime nell'esistenza, ma come l'esistenza che trapassa in essenza e non

vi si riconosce: non il divenire che nasce dall'essere, ma l'essere che nasce dal divenire, il quale deve negarlo per continuare a produrlo. Questo senso della filosofia contemporanea Pirandello cercò di rappresentarlo; ma poiché egli l'aveva solo vissuto e non pensato speculativamente, cioè l'aveva *sentito* in una immediatezza ch'era rivoluzione dell'anteriore mediazione, egli si trovò non a rappresentare soluzioni, come gli uomini amano, perché nelle soluzioni riposano, ma problemi, e lui stesso divenne ai suoi contemporanei **p r o b l e m a**.

Ché le soluzioni pirandelliane, sono in genere umoristiche, irrisioni della soluzione. Nella *Tragedia d'un personaggio*, la soluzione è trasformare il presente in passato; in *Rimedio la geografia*, la fuga nello spazio... la Lapponia; altrove l'assumere una maschera. Nel *Berretto a sonagli* risolve così il problema nel protagonista volontariamente, nell'antagonista per imposizione del Ciampa; nel *Gioco delle parti* è la maschera imposta come una vera realtà di là dalle apparenze; nel *Piacere dell'onestà* è la maschera che reagisce sul personaggio e si fa vita; in *Vestire gli ignudi* è invano inventata, cercata una maschera a coprire la propria vergogna, soluzione mancata; così in tanti altri drammi. La soluzione religiosa, che qualcuno ha creduto di trovare in Pirandello, in effetti non c'è: in *Lazzaro* si conclude che « non bisogna sapere, bisogna credere », ma il sapere si può conquistare con la volontà (sia pure il sapere di non poter sapere), il credere no. E la religione di Pirandello si concreta in una religione della compassione, dell'aspirazione alla comprensione, del desiderio di « sciogliersi nella natura ».

E perciò su tutte le soluzioni predomina quella della maternità, come quella che è più vicina ed essenziale alla **v i t a l i t à n a t u r a l e**. Anche questo tema si trasforma talvolta nei due aspetti, quello tragico della maternità fallita, quello comico della maternità sottratta ad altri, usurpata (*La ragione degli altri*), rubata egoisticamente, ma anche quello della sana, alta, poetica maternità in cui è la vita purificata e esaltata. Dal vecchio atto unico (1916) *All'uscita* dove il gaudente si annienta e soli rimangono a vivere (da morti) il filosofo, che cerca eternamente insoddisfatto la verità, e la donna inappagata nel rinascendo desiderio di maternità, al *Come prima meglio di prima*, dove Fulvia si riscatta nella maternità; alla già citata *Nuova colonia*, in un mondo, dove tutto è smontato nei suoi pezzi e guardato con sorridente pietà, solo la maternità si salva, e non perde il suo valore poetico, neanche se è in fondo usurpata, come in *Pena di vivere così*,²⁵ dove si scopre che la sensualità volgare e grossolana che ha offeso la donna, sarebbe stata riscattata se la prole l'avesse coronata; e la signora Leuca scopre in un certo momento il suo corpo, scopre che la sua purezza era pure una maschera, sente d'aver fallito la sua vita, e vive ormai per le tre creature, non sue ma dell'amante del marito, che ha dovuto conquistare alla sua « maternità ideale », vincendone la resistenza soprattutto la resistenza

²⁵ *Novelle*, I, p. 994.

di « quel batuffolino di carne selvaggia », che alla sua domanda, la solita, la vecchia, l'eterna domanda: Mi vuoi bene?, risponde *Ci*, « lì in ginocchio su le sue gambe, protendendo le grinfiette artigliate verso il suo collo per afferrarglielo, e arricciando quel suo puntino di naso e sporgendo anche tutto aggrinzito quel bocconcino di bocca ».

E questa novella Pirandello amò in modo particolare, perché « la pena di vivere così » con « l'infinita angoscia del suo sentimento ch'era d'amore e di pietà » « questa pena che non passa anche se qualche gioia di tanto in tanto la consoli, anche se un po' di pace, dia qualche sollievo e qualche ristoro: pena di vivere così.... » era la sua pena.

E il « così » non ha altro senso che questo, « vivere problematicamente ».

VITO FAZIO ALLMAYER

PIERO CALAMANDREI *

In una visione cristiana Dio tronca il filo di ogni esistenza al momento giusto, scelto secondo criteri imperscrutabili, a noi incomprensibili, ma che rispondono ad un piano certamente buono, ed anche all'amore divino per ogni creatura. Sicché, posto questo piano previdenziale cui nulla, nessuna esigenza, sfugge, di nessun uomo dovrebbe dirsi che la sua giornata fu troncata anzi tempo, che nella trama della vita collettiva si è tolto un filo necessario.

Sarebbe rettorica, indegna dell'uomo che qui onoriamo, dire che una visione così assoluta, una fede come quella in una volontà divina che tutto prevede, soffre eccezioni. Ma posso invece ben dire che quando ripenso alla scomparsa di Calamandrei, ripeto a me stesso questi moniti, richiamo a me stesso quest'antica e radicata fede, senza che si stabilisca un nesso tra lei e la più immediata voce della mia coscienza. E come uno di quei dogmi, alti ed austeri, dinanzi a cui l'uomo china le ginocchia, l'intelletto rinuncia a comprendere: l'adesione non è vivificante.

Richiamo quel monito; ma esso non riesce a spiegarmi perché Calamandrei ci sia stato tolto, chi e come potrà compiere tutto ciò che speravamo da lui, tutte le opere di bene, tutte le illuminazioni, che da lui ci attendevamo.

Se tutte le tristezze di queste ultime settimane possono dare un barlume di conforto agli amici che sanno a qual punto Calamandrei le avrebbe sofferte — più di ogni altro, egli così altamente pietoso, così ribelle ad ogni idea di violenza, così fratello di ogni sofferente, di ogni vinto, ed al tempo stesso troppo saggio, troppo memore, per guardare solo all'attimo che fugge, e non ricordare il passato e non pensare all'avvenire, e negato pertanto al conforto dei semplici, che ad ogni momento vedono tutto il bene da un lato e tutto il male dall'altro, e possono così formulare senza ansie e turbamenti i loro auguri ed i loro voti —: se questo lieve conforto può venire agli amici, dal pensiero di una sofferenza che gli è stata risparmiata, è proprio la crisi di questi giorni a farci sentire più angosciata che mai la sua mancanza. Forse ci avrebbe illuminato, ci avrebbe indicato la via per un orientamento, col suo grande cuore e col suo forte intelletto, ci avrebbe indicato la posizione da assumere, la parola da esprimere, il tentativo da abbozzare perché da tutto questo sangue non siano generate altre sciagure, non sia accresciuta

* Sollecitato dalla Direzione, Arturo Carlo Jemolo ci ha inviato questa commemorazione di Piero Calamandrei, da lui tenuta a Torino.

ancora questa grande massa di odio che schiaccia il mondo da decenni, che avvelena l'umanità. Perché questo possa essere davvero il cammino verso la libertà. E se pure non ci avesse potuto illuminare né consigliare, avremmo avuto il conforto di soffrire con lui, di sentir palpitare all'unisono col nostro il suo grande cuore.

Perché da lui continuamente attingevamo: conforto, consiglio, illuminazione.

Ci ripensiamo solo ora. Egli era uno di quegli uomini dai quali pare naturale tutto ricevere, e nulla dare. Non ci sentivamo debitori (l'affetto, la stima, l'ammirazione, non vengono in conto: nascevano così inevitabili, così spontanei, che non poteva neppure usarsi per loro la parola *dovuti*), ma creditori sempre: egli doveva indicarci una via, chiarirci un dubbio, sollevarci nel momento di depressione, scuoterci quando rischiavamo d'intorpidirci, di divenire meno sensibili ai problemi morali. Vicino a lui eravamo egoisti, come sono i bambini con le mamme, gli allievi con i maestri. Tutti: anche i coetanei, anche i più vecchi di lui. Ci accorgiamo solo ora che non ci è mai venuto per la mente che potessimo dargli noi qualche cosa, essere una volta noi ad arricchire lui. E di questo nostro egoismo non sentiamo rimorso: anche oggi l'idea di poter dare a lui, ci sembra assurda, innaturale, come l'immagine dell'acqua che da valle risalga a monte.

Perché era più in alto, perché era il signore — anche rispetto a coloro nei cui confronti egli era un povero —, perché aveva la gioia di offrire e di dare: nell'ordine morale ed anche in quello materiale, così in quella sua villa del Poveromo, sede dei suoi troppo brevi riposi, che accoglieva amici vecchi e giovani, che ospitò quanto di meglio ha l'Italia di questi anni. Come nell'ordine morale così in quello materiale, non ci si sentiva umiliati di non contraccambiare: chi penserebbe a contraccambiare l'ospitalità di un re?

Questo rapporto costante tra noi e Calamandrei è quello che ci dice ciò che sia stato l'uomo.

Si dirà — e giustamente — che fu magnifico oratore, elegantissimo scrittore, grande umanista, sommo giurista, avvocato insuperabile. Ancor prima si dirà che fu coraggioso e costante difensore della libertà, assertore dei valori morali più alti, spirito magnanimo, sempre pronto al perdono ed alla dimenticanza delle offese, uomo profondamente buono, caritatevole, amico sicuro.

Ma non potremmo credere di sintetizzare questi aspetti, di parlare di spirito poliedrico, e di ricostruire Calamandrei sommando questi meriti e queste virtù. Ci sfuggirebbe sempre l'essenza: quel dato inesprimibile, costituito da ciò ch'Egli rappresentava per ciascuno di noi, da ciò che poteva su noi la sua vicinanza, la semplice vibrazione della sua voce. Era come uno squillo che si ridestasse: ci sentivamo più vigili di fronte a noi stessi, più desti, più pronti: c'era Calamandrei: quale fosse l'oggetto del conversare, problemi politici o morali, o preparazione di una discussione forense, non era più dato distrarsi, rifugiarsi in luoghi comuni, azzardare opinioni di cui

non fossimo convinti, non risparmiarci, non dare tutto ciò che potevamo rendere. C'era Calamandrei: eravamo desti: avremmo dato la misura di noi: un esame senza trepidazione, una confessione, forse, ma dinanzi ad un confessore indulgente, ed omnicomprensivo, che avrebbe scorto le nostre iacune e le nostre debolezze, ma avrebbe saputo evitarci di provarne vergogna.

Questo l'uomo che ci è stato tolto. E perché non ne troveremo più uno uguale, nel nostro dolore c'è ancora, come nel nostro amore d'ieri, dell'egoismo: soffriamo di sentirci tanto più poveri, tanto meno sicuri.

* * *

Chi vi parla, non ebbe la fortuna di essere amico di giovinezza di Calamandrei.

Se pure pressoché coetanei, se pure entrati nella vita universitaria a non grande distanza (egli con l'ultimo concorso precedente la guerra mondiale, io col primo che la seguì) mancarono le occasioni d'incontro. Le prime, fugaci, nei corridoi del palazzo di giustizia. Conoscevo attraverso l'opera il giurista che aveva così bene illustrato la funzione della Cassazione, sapevo del nobilissimo combattente della libertà: ne ero un po' intimidito: la grande cortesia di Calamandrei non accorciava le distanze. Qualche ammirevole sua discussione in Consiglio di Stato, quella da cui uscì la monografia sulla società cavalleresca, cominciò a darmi la gioia di ascoltarlo, a farmi conoscere il fascino personale ch'emanava da lui. Ma fu solo col '44 che la nostra amicizia toccò la sua pienezza.

Da allora ogni incontro con lui fu una gioia. Ma eravamo già vecchi, ed io non avevo la sua ricchezza, la sua capacità di prodigarsi: tanto più piccolo di lui mi risparmiavo. Ed oggi ho il rimorso di non avere rinunciato ad altri compiti per seguirlo in un viaggio ed ascoltare un suo discorso od una sua arringa, di non aver mai approfittato dei ripetenti inviti al Poveromo (l'ultimo una cartolina di agosto; *Vieni, sarò al Poveromo fino al 15 settembre: poi mi eclisserò un paio di settimane per ciò che sai*).

Non molte quindi le testimonianze dirette, i ricordi.

* * *

Calamandrei nacque a Firenze il 21 aprile 1889.

Il Padre, Rodolfo, valente avvocato e docente di diritto commerciale, apparteneva al partito repubblicano; fu deputato per il I collegio di Firenze nella 23.a legislatura, quella che durò dal 1909 al 1913, s'iniziò e si chiuse con Giolitti, e vide i cento giorni di Sonnino ed un anno di governo Luzzatti. Del padre e del suo studio d'avvocato affiora qualche volta il ricordo negli scritti di Calamandrei; il ricordo del commesso che prepara per il signor av-

vocato la toga, che verrà portata in una cassetтина di legno d'olivo al tribunale od alla Corte nel giorno della discussione; il ricordo degli amanuensi, del commesso che si scherniva della procedura dotta, trincerandosi nel « si è sempre fatto così », gli sentimmo qualche volta affiorare pur nelle discussioni forensi. Ma credo gli pesasse sempre sul cuore il ricordo della fine del padre, di cui mai gli udii parlare (altri al suo posto avrebbe forse imputato all'avvento del fascismo, al crollo dei valori in cui aveva sempre creduto, la rinuncia alla vita del vecchio repubblicano; mai Calamandrei fece un accenno a ciò). Il nonno, il signor Pretore in cappello a cilindro, riverito da tutti nelle vie di Montepulciano, egli lo aveva conosciuto bambino, ed è nello sfondo dell'*Inventario della casa di campagna* e nella introduzione a quegli scritti paterni che sono le *Balze di San Frediano*.

Famiglia di buona borghesia colta, già da almeno due generazioni adentro nel mondo delle leggi, famiglia al possesso della terra; confidenza con la terra, con tutto ciò che questa nutre, con i contadini. Ricordo degli olivi e dei funghi; dei rospi (insurrezione contro la crudeltà dei contadini, che infilzano i rospi, ma quell'estate di guerra che il contadino ha perso un figlio ed è tetro e nero, non si ha il coraggio di rimproverargli neppur questo); delle sfumature che assumono le zolle secondo l'ora e la stagione, delle crepe che le spaccano quando c'è siccità. Calamandrei resterà sempre cittadino e sempre amante della campagna: di quella campagna toscana che non conosce zone disabitate e deserte, dove c'è continua compenetrazione tra la natura e l'uomo, non solo, ma dove non c'è largo spazio che non ospiti almeno un'opera d'arte, se non una chiesetta, un tabernacolo, un dipinto murale un po' sbiadito, che sono una gioia per gli occhi. Negli anni neri del fascismo il suo conforto saranno quelle passeggiate domenicali, con fidi amici, anzitutto Pietro Panerazi come e più di lui legato alla terra, nelle campagne vicine: richiamo contro la tristezza dei tempi all'eternità della natura, conforto allora anche di un contatto col popolo, quante volte è dato constatare che questo è più inaccessibile dei cosiddetti intellettuali alle lusinghe dei politici. alla retorica dell'impero.

Prima formazione in un ambiente repubblicano, laico, attaccato alla sua terra, orgoglioso — non borioso — della grande tradizione artistica toscana, che si considera un debito d'onore dover mantenere; in un ambiente dove non si faceva gran distinzione tra la gestione della *res familiaris* e quella della cosa pubblica, dandosi se mai il meglio della propria intelligenza e della propria attenzione a ciò che toccava la collettività. Piero Calamandrei darà così alla luce, dopo che il padre già da vari anni è scomparso, i suoi progetti di amministratore, il suo piano per una notevole abbreviazione del percorso ferroviario tra Firenze e Roma.

Calamandrei non fu ribelle all'atmosfera che si respirava in famiglia. Fu appassionato carducciano. Mi ricordava un giorno questo episodio. Anno scolastico 1906-07: è allievo del terzo corso al liceo Michelangelo; allievo esemplare; siede in un banco di prima fila. C'è un professore di filosofia uso

a dettare le sue lezioni; quella mattina di febbraio comincia come le altre mattine a dettare; l'allievo Calamandrei non scrive. — Calamandrei, che fa, perché non scrive? — Professore, ma è morto Carducci! — e scoppia in singhiozzi. Nessuno ride, un silenzio profondo; la commozione si diffonde; sforzandosi, il professore riesce a rompere il silenzio, a dire parole buone, le migliori che gli allievi abbiano udito da lui, ammonendo che il miglior modo di onorare Carducci è di lavorare seriamente.

— Credi che sarebbe possibile una scena così tra i giovani d'oggi? — mi chiedeva Calamandrei. — Credi che se uno studente, in un'analoga circostanza, scoppiasse a piangere come io scoppiai, i compagni lo comprenderebbero e non irriderebbero? —.

Fu fin da adolescente repubblicano. In un discorso d'insediamento dei reggenti della Repubblica di San Marino, ricordava una gita fatta da ragazzo alla Repubblica, e con quell'arguzia sua, in cui un po' di autocanzonatura si accompagnava ad una sincera vena di commozione, rammentava come persino l'aria a lui ed agli altri ragazzi sembrasse più pura, la luce più viva, in quella terra dove poteva pronunciarsi ad alta voce il nome di repubblica.

Questa della tenace vena repubblicana trovata in famiglia era esperienza non comune per i giovani della sua generazione e della sua condizione. Ché per la maggior parte di noi monarchia e repubblica si equivalevano, e dicevamo, in quegli anni felici che precedettero la prima guerra mondiale, gli anni in cui sembravano fuggiti per sempre fantasmi di dittature e di assolutismo, di non comprendere perché ci si dovesse scaldare per avere un capo di Stato in cilindro anziché con un berretto da generale. Era solo in centri minori, soprattutto della Romagna, che permaneva un tenace repubblicanesimo; ma i repubblicani di Romagna ormai erano tutti presi dal loro contrasto con i socialisti; i romagnoli, scrisse poi Borgeese, da settecento anni continuavano a giocare ai guelfi ed ai ghibellini. Questo repubblicanesimo toscano era d'un altro ceppo, e se esso pure aveva a padre Mazzini (ma Guerrazzi vi aveva non piccola parte), risaliva più in là, a Savonarola ed all'avversione ai Medici, a Pier Capponi, al culto del libero comune. Aveva quindi spunti concreti trasferibili nel mondo moderno: l'idea di decentramento e di autogoverno, di controllo reciproco degli organi dello Stato.

Repubblicano, carducciano, irredentista. Naturalmente interventista, quando scoppia la grande procella del 1914, che lo trova già professore universitario, sulla cattedra dove lo ha portato il libro *La chiamata in garanzia*. E poiché Calamandrei è tutto coerenza, e non ci sono nella sua famiglia debolezze, sarà naturalmente combattente, se pure sia l'unico maschio in famiglia: non cercherà un'arma ove meno si rischi, sarà ufficiale di fanteria. Combattente valoroso, senza rettorica, umanissimo, che guarda con occhio smagato, come hanno pochi di quelli che hanno diviso con lui la passione interventista, gli errori e peggio che gli errori degli alti comandi, le sofferenze dei soldati; uno dei suoi ultimi scritti sul « Ponte » ricorda i tribunali di guerra, un generale pazzo che molti di noi ricordano, il contrasto tra vecchi

ufficiali comprensivi ed umani, cui la disciplina non impedisce di salvare il salvabile, ed i carrieristi pronti a passare sul corpo di chi si sia per la conquista di un gallone. Calamandrei pagherà di persona per tutti gli anni di guerra; e non avrà mai rammarico di essere stato interventista, anche quando molti dei compagni di fede dell'inverno 1914-15 saranno passati al fascismo.

In massima, Calamandrei non avrà nella sua vita rammarici: non per orgoglio, ch  nessuno pi  di lui sarebbe disposto a dire « ho sbagliato »; ma perch    l'uomo che non opera mai inconsciamente e neppure per semplice risoluzione dell'intelletto. Questo laico, che non nomina mai la Provvidenza o Dio,   uno dei pochi uomini veramente religiosi, che Dio hanno sempre presente, che ogni risoluzione, piccola o grande, adottano solo dopo averla posta in termini di problema morale. Non invoca la Provvidenza, non cita massime, non dice « fa quel che devi avvenga quel che pu  », ma la sua legge   questa, ma egli   tra gli uomini che distinguono la parte degli uomini, fare ci  che si deve, ci  che la legge morale comanda, e la parte di Dio, lo svolgersi delle cose pi  grandi di noi.

All'indomani della guerra, come tutti i migliori tra gl'interventisti ed i combattenti, pensa che il nuovo dovere sia il lavoro, l'espletare nel miglior modo quel ch'  il compito quotidiano della vita civile. Maestro esemplare per tutta la vita, pazientissimo con gli studenti, diligentissimo; ma in quegli anni si dedicher  con particolare fervore ai problemi della scuola ed a quelli dell'avvocatura. Nel '21 esce il volume *Troppi avvocati*, nel '23, in collaborazione con quell'altro grandissimo maestro fiorentino ch'  Giorgio Pasquali, *L'Universit  di domani* (ahim , la melanconia del vaticinio ch'  in questo titolo, ripensando a quel ch'  stato il cammino, non certo ascensionale, della Universit  nel terzo di secolo ch'  seguito al libro; la melanconia pi  profonda pensando alle speranze che le anime generose concepiscono al termine delle guerre, pensando che Calamandrei vide spegnersi le grandi speranze del '19-'20, come quelle del '44-'45). L'attivit  scientifica non   rimasta attenuata; gi  nel '20 ha raccolto in due volumi il frutto di lunghe meditazioni, da cui viene fuori un'opera fondamentale, *La Cassazione civile*.

Negli anni di guerra ha pure fondato la famiglia.

Ha incontrato quella che gli sar  la compagna sicura, di ogni momento e di ogni pensiero, quella che divider  con lui ogni angoscia, ogni speranza, che vivr  tutta per lui. Hanno gli stessi gusti, lo stesso amore per l'arte (la signora Ada   insigne pianista, ma Piero   pittore tutt'altro che trascurabile, pure se non lo dica a nessuno), hanno lo stesso libero sentimento. Nessun contrasto ideale, nessuna diversa presa di posizione, nessuno scrupolo proprio all'uno soltanto, incrinerr  mai la loro unione. Saranno sino all'ultimo una di quelle rare coppie perfette, in cui ciascuno   il completamento dell'altro, e tutto pare accettabile fino a che ci sia l'altro accanto, l'altra spalla su cui si possa chinare il capo. Nella breve agonia, le sole parole che pronuncer  Calamandrei saranno l'invocazione della moglie (*Adina, Adina*) e la richiesta dei quaderni di bella copia della nipotina (i quaderni di Silvia) che ha pre-

parato lui, il nonno occupatissimo, per l'esame della quarta elementare, che ha voluto veder compiuto prima di entrare in clinica.

Nasce Franco. E Piero Calamandrei, che allora come fino all'ultimo giorno di vita è uomo veramente completo, che trova il tempo per tutto, scienza, scuola, studenti e clienti, amici ed umili con cui non perderà mai il contatto, si china sulla culla del piccolo, v'indugia, ne segue il risvegliarsi dello spirito, ne gode le prime osservazioni, le prime parole. Quest'uomo, che avrebbe ben diritto di appartarsi a meditare i suoi lavori, a ponderare le sue costruzioni, che avrebbe ben diritto di pensare: — posso restare qualche po' in solitudine, perché non c'è solitudine più feconda della mia — è invece in continua comunicazione con l'esterno. Appartiene agli spiriti che tutto interessa, che sanno trarre alimento anche dall'incontro con le personalità più rozze, anche dall'osservazione di un paesaggio squallido; ma in di più è un osservatore che guarda sempre con comprensione ed amore; ha come sua indole profonda la simpatia per gli uomini, la sensibilità per la natura. Anche il nemico più ributtante cercherà di comprenderlo; se non ci sarà spiaraglio per cui possa infiltrarsi la simpatia, ci sarà almeno la pietà, lo strugimento per quella decadenza morale.

Immaginarsi con quale animo quest'uomo, questo giovane padre, si china sulla infanzia del suo piccolo, segue il miracolo del destarsi di un intelletto: guarda con affetto di padre, con attenzione di studioso, con cuore di poeta: nascono i *Colloqui con Franco* del '23.

Il fascismo.

Molti di quelli che come Calamandrei sono stati interventisti e valorosi combattenti credono per qualche tempo nel mito della difesa della vittoria, della difesa dei valori della patria, dell'ordine, del lavoro. Calamandrei non ha esitazioni né illusioni; scorge subito il vero volto del fascismo: che ripugna anzitutto alla sua profonda umanità, alla sua fede nella bontà, nella comprensione umana, al suo bisogno di sperare in un avvenire in cui l'uomo non sarà più lupo per l'altro uomo; che ripugna istintivamente all'uomo raffinato, al gentiluomo, all'uomo colto, al ragionatore impeccabile ch'egli è. Nessuna orda vociante, nessuna massa che scandisce imprecazioni o minacce, potrà mai trovare indulgenza presso di lui; se al termine della sua vita gli apparirà sotto una luce così favorevole la Cina comunista sarà anche perché avrà scorto uomini pacati, sorridenti, molto cortesi e gentili, che non alzano la voce, che cercano di comprendere e di farsi comprendere.

Il fascismo resterà sempre per Calamandrei il nemico numero uno. Non nasconderà il suo sentire; non prenderà mai la tessera, avrà urti in facoltà con qualche collega fanatico. Sarà l'amico di tutti gli antifascisti, anzi si può dire che non avrà altri amici all'infuori di loro, sarà a giorno di tutte le file che l'antifascismo intesse per conservare nel Paese qualche resistenza, aiuterà tutti i perseguitati, tutte le famiglie di esuli o di carcerati. Ha scelto di non emigrare; pensa che occorre qualcuno resti a mantenere quella resistenza che si può, a far giungere dovunque è possibile una voce non affat-

turata, ad aiutare soprattutto a che gl'italiani non dimentichino di ragionare. Il pericolo di dittature come quelle fascista, comunista, nazista, è la paralisi dei cervelli; Horwell in 1984 ha tracciato un quadro che ha solo il torto di essere troppo caricaturale, e di finir di nascondere la realtà. Ma chi ha conosciuto uno di quei totalitarismi resta spaurito nel constatare la distorsione di spiriti fino allora equilibrati. Il cinico che dice: — preferisco l'ordine alla giustizia — o — il bene è per me dov'è il mio utile — finisce allora di apparire meno ingrato di altri che sono in buona fede. Pare una offesa alla morale il dirlo, ma è così: il cinico ancora ragiona; sono le crisi della mente umana quelle che spaventano di più.

Calamandrei credeva nella scuola. Nei tempi contrassegnati da quelle dittature vi si crede più che mai. Non parlando mai di politica, insegnando le proprie discipline, diritto o letteratura o storia, se si è buoni maestri, se s'insegna agli allievi a ragionare, se s'instilla loro l'avversione per le frasi fatte, se li si porta ad aborreire l'*ipse dixit*, l'«è così perché è così», si è cominciato a minare il regime. Non per nulla tanti antifascisti vennero dai littorali della cultura; una dittatura si scava la fossa se non combatte la cultura, se non considera suo nemico mortale chiunque ragioni.

Calamandrei rimase, avversato, sospettato, sempre in pericolo di rapresaglie o di misure di polizia. Escluderei che pure indirettamente partecipasse ai pochi tentativi di atti di terrore, sia pure dimostrativi, che altri credettero necessari per provare la combattività degli italiani, per fare sentire che non ogni opposizione era spenta. Il suo profondo realismo, il timore di versare sangue innocente, l'avversione per ogni forma di combattimento armato che non fosse quella del soldato di fanteria, fronte a fronte, lo avrebbero distolto. E se ragioni superiori avessero potuto imporgli di vincere quell'avversione, sarebbe allora stato in prima fila.

Vi fu invece sempre tutte le volte che si trattò d'incitare il popolo a ricordare, a non cedere, a resistere alle minacce ed alle lusinghe. Riccardo Bauer ricordava la resistenza fiorentina del 1925, che ha a principale manifestazione i numeri del *Non mollare* ch'escono tra il gennaio e l'ottobre di quell'anno e il ritratto di Matteotti steso a grande altezza traverso l'Arno il 10 giugno, e recensendo i saggi di Salvemini, di Ernesto Rossi e di Calamandrei alla riproduzione del *Non mollare* comparsa l'anno scorso, scriveva: «tre uomini che ben possono, in veste di storici, attingere al loro personale diretto ricordo di quegli avvenimenti, perché di essi furono, con Carlo e Nello Rosselli, tra i protagonisti maggiori».

Anche più tardi, schiacciata la ancor rigogliosa resistenza del 1925, scomparsa nell'esilio nella prigione nella morte la più gran parte dei suoi protagonisti, Calamandrei restò fermo, e più e più volte parole pronunciate, affermazioni di fede, atti di solidarietà con vittime del fascismo, avrebbero potuto procurargli l'ammonizione od il confino. Lo rischiò l'ultima volta nel '42, denunciato da un avvocato ch'egli aveva avuto la debolezza di salutare, incontrandolo reduce dalla Tunisia, rivolgendogli parole di rallegramento per

essere tornato salvo ai suoi e di conforto per le sofferenze passate. Lo sciagurato era riuscito a cogliere in quelle parole un accento di disfattismo, ed a denunciarlo.

La popolarità ed il prestigio dell'uomo, la fama dello studioso già noto fuori d'Italia dovettero concorrere ad impedire l'adozione di misure contro di lui.

Quando non c'era occasione di mostrare che gli spiriti liberi in Italia non erano del tutto spenti, Calamandrei viveva isolato nella cerchia degli amici, osservava, scriveva. Opere di diritto, ma anche su quel tema che sempre lo appassionò, del compito dell'avvocato, e dei rapporti tra avvocati e giudici.

L'insigne processualista ch'egli era s'incontrava qui con l'uomo, così amante del prossimo, così curioso di contatti con gli altri uomini.

Insigne processualista. Al diritto processuale empirico, arte degli avvocati e dei procuratori, che aveva dato tanto lustro alla cattedra di Luigi Mattiolo, era succeduto un diritto processuale dottrinario ed austero, venutoci in gran parte dalla Germania. Probabilmente è tra i presenti qualche mio coetaneo, che ricorda le lezioni che un toscano acuto fine ed arguto, Antonio Castellari, c'impartiva intorno al 1909, sul concetto di azione: bellissime, inutilissime per futuri giudici ed avvocati (vidi anni di poi Castellari, e mi disse sorridendo ch'era ritornato a Mattiolo). L'apice di quella costruzione dotta, il diritto processuale lo toccò con un piemontese, l'ossolano Giuseppe Chiovenda, di cui Calamandrei fu discepolo non sui banchi dell'università, ma nell'indirizzo, discepolo fedelissimo ed affezionatissimo. Calamandrei restò sulla scia della impeccabile costruzione dottrinale; non ebbe mai indulgenze per l'empirismo, per le soluzioni dettate da ragioni contingenti di opportunità. Ma le sue preferenze andarono sempre ai temi in cui compariva l'uomo, in ogni istituto non dimenticò mai l'umanità dei soggetti, giudici, avvocati, contendenti. Già nella grande opera del 1920 sulla Cassazione, sente l'angoscia del giudice di Cassazione, che può solo censurare l'errore di diritto, e che può pertanto talora trovarsi impossibilitato a rendere giustizia; più tardi, si occuperà di preferenza di temi come il fatto notorio, quest'analisi della coscienza collettiva e di ciò che le pare sia abbastanza noto da non aver bisogno di prova; come la società cavalleresca, questo complesso indeterminato di persone che hanno un loro codice in certi lati più perfetto del codice comune, che esige di più, ma hanno anche sanzioni che contrastano con il codice di tutti; ancora, intorno alla possibilità d'intervento del preteso adultero nel processo di separazione personale; intorno al processo mentale del giudice che deve liquidare i danni per un'attività omessa, e chiedersi quali sarebbero state le conseguenze patrimoniali di quell'attività.

Poiché però quasi ogni giorno era nell'esercizio dell'avvocatura, praticato con tanta intensità, a contatto con i giudici, non poteva non assillarlo anzitutto il problema del come si formi la convinzione del giudice, del perché certi argomenti e non certi altri facciano presa su di lui, delle posizioni men-

tali di cui l'avvocato deve rendersi conto e che deve talora espugnare; non poteva non avere la curiosità di conoscere a fondo avvocati e giudici. (Non esercitando l'avvocatura penale, il cliente si profilava con tratti meno precisi: per il civilista il cliente è oggi l'impiegato, domani il medico, un altro giorno l'agrario; è una figura qualsiasi della strada). *L'elogio dei giudici scritto da un avvocato*, di cui la 3^a edizione apparve due anni or sono (la prima, del '35, è dedicata a *Franco matricola di legge*), va molto oltre ciò che il titolo prometterebbe: è un quadro completo di un settore abbastanza ampio della vita italiana, protratto nel tempo a considerare un quarantennio. Forse più che elogio, comprensione: comprensione della difficoltà del compito del magistrato, degli ostacoli, esterni ed interni, che incontra ad ogni ora sul suo cammino, della continua minaccia d'intorpidimento nella *routine*, dello sviamento nel carrierismo. Ammirabile il giudice che, anche non perfetto, non perde la visione di quello ch'è il suo compito altissimo, ha sempre questo modello ideale, questo punto di riferimento cui guardare nei momenti di sconforto.

La famiglia, gli amici, l'avvocatura, la scuola: erano quelli che gli davano l'ossigeno, la ragion di vivere. Ma Calamandrei non poteva dimenticare il più vasto mondo, le poste fondamentali ch'erano in gioco. Fu uno degli antifascisti che per venti anni si sentirono oppressi, e non ebbero una sola ora di gioia senza riserva, una sola ora di abbandono completo. Uccisioni, processi, condanne inique: gli esuli; lo spettacolo di chi cedeva, di chi si avviava; l'Abissinia, la Spagna, le leggi razziali. Impossibile rinchiudersi nel proprio bozzolo, dimenticare. Calamandrei era di quegli uomini per cui il bisogno di giustizia, il bisogno di non accettare l'iniquità, di proclamare la verità, è esigenza fondamentale, connaturata, che tocca le basi stesse della vita: non c'è che la morte che possa farlo tacere.

E quali problemi di coscienza pone una dittatura che si protrae per oltre venti anni, che non accenna a finire, che potrebbe durarne sessanta? Cosa deve fare il cittadino là dove l'opera dello Stato non è ingiusta, dove può essere resa con la sua collaborazione meno cattiva? Fu il problema che gli si pose quando venne invitato a dare opera, con Carnelutti e Redenti, alla formazione del codice di procedura civile, che, quale etichetta gli si desse, in realtà doveva realizzare dottrine e concetti già maturati nei primi quindici anni del secolo, e di cui il maggior esponente tra noi era stato Giuseppe Chiovenda. E Calamandrei lo risolse per il sì, né mai ebbe di ciò rammarici né pentimenti; perché ci si dovrebbe rifiutare di collaborare a cercar di dare ai propri concittadini, in un ambito che nulla ha a vedere con la politica, la legge migliore? Perché lasciar fare agli arruffapopoli, agli uomini dalle idee confuse, quando si dà la possibilità di avere un buon codice, poggiato su principi e regole elaborate da uomini di tutt'altra formazione? Ed in effetto quel codice di procedura potrà piacere o non piacere, ma non c'è in esso nulla che ricordi il fascismo.

Venne la seconda guerra: nuove durezza, nuovi contrasti. Pena profonda

per quelli che cadevano, angoscia per tante giovani vite spezzate, qualche volta assillo della scelta tra la verità e la pietà. Se un padre od una madre avevano bisogno per il conforto al loro dolore di sentir proclamare che il figlio era morto per la grandezza d'Italia, per una causa giusta, per il bene degli italiani delle generazioni di là da venire, si doveva, in omaggio alla verità, alla necessità di far penetrare la verità nel cuore degli italiani, negare loro quel conforto? È sempre molto triste dover scegliere tra gli dei universali e gli dei della propria città, doversi dire che per il bene della umanità, perché vivano i più alti valori, occorre che il nostro Paese non esca vittorioso dalla prova; quando si è in quella stretta la solitudine è paurosa, se si è soli può insinuarsi il timore dell'errore, di essere vittima di un satanico orgoglio, che ci faccia ingiustamente passare sopra a quello ch'è il sentire di tutto il mondo che ci circonda.

Questa prova del dubbio ci fu risparmiata; le altre amarezze, no.

Rammenterò sempre una mattina del giugno del '40, in cui eravamo con Calamandrei nell'anticamera della IV Sezione del Consiglio di Stato attendendo il nostro turno di discussione; giungevano edizioni straordinarie; la Francia aveva deposto le armi, probabilmente, dicevano i fogli, le avrebbe deposte la Gran Bretagna ad evitare l'immane invasione; dovunque dilagavano le forze naziste senza incontrare resistenza; il nuovo ordine, quello nazista-fascista, stava per modellare tutto il mondo, già dilagava nel sud-America; non ci sarebbe stato tra pochi anni angolo del mondo che vi si sottraesse. Era per noi come per il sepolto vivo sentir i chiodi che chiudono la sua cassa.

Anni di guerra, sofferenze, amici carissimi perduti, altri amici piangenti come padri; dilaceramenti ancora, vecchie amicizie che si rompevano per essere su opposte sponde.

Calamandrei non ebbe mai esitazioni sulla via da battere; ebbe solo la pena di dover ad un certo momento nascondersi, egli notissimo a Firenze come il solo superstita della viva resistenza antifascista del '25, di non poter partecipare direttamente, come soldato, alla guerra partigiana.

La guerra termina; Calamandrei rientra a Firenze la notte tra il 28 ed il 29 agosto '44, ed ha subito il cuore stretto al veder la rovina dei ponti di Firenze. Ma si rimette al lavoro. È nominato Rettore dell'Università di Firenze, è del Consiglio Superiore della P. I. (ma appena ci saranno libere elezioni i colleghi universitari caccerranno via da quei seggi gli antifascisti che il Governo Bonomi vi ha messo); quando s'instaura la Consulta, ne fa parte.

Ricordo le discussioni di quei giorni, nella triste camera di pensione in cui a Roma abitava allora ed in tutti gli anni di poi.

Io ero contrario alle leggi di epurazione; Calamandrei ne difendeva la legittimità (ed aveva certamente ragione; se la resistenza non ha impregnato di sé la vita del Paese ciò è dovuto per molte cause, ma una certo è stata nella beffa della epurazione che non si è accanita che contro qualche usciere, qualche guardia campestre, qualche dattilografa — sicché sarebbe davvero

bene cancellarne ogni vestigia — e non ha colpito un solo potente); ma poco appresso questa difesa mi diceva che a lui Rettore di Firenze si era presentato il professore forse più noto per la completa adesione fatta nei suoi libri ad una ibrida mescolanza di nazismo e di cattolicesimo. « Mi disse che il suo mondo era crollato, che questo mondo poggiava su tre vertici il Führer, il Duce, il Papa; un solo punto ora gli resta.... Mi è sembrato un uomo di buona fede »: povero Calamandrei, all'atto pratico non saresti riuscito un grande epuratore!

Al Consiglio Superiore si batte senza successo — un ministro socialista ed uno democristiano sono sulla identica linea — perché non si avallino tutte indistintamente le nomine a cattedre conferite per chiara fama; poco appresso gl'irriducibili, Colonnetti in testa, usciremo dal Consiglio e le chiare fame resteranno ai loro posti.

Sono degli anni '44-'45, gli anni che io chiamo del rovelto ardente, gli anni delle grandi possibilità per l'Italia e per il mondo (e sarà sempre vivo il rammarico che il potere fosse nelle mani degli *attendisti*, degli uomini del « vedremo, penseremo »), gli scritti raccolti nel piccolo volume (centosettantasette pagine) *Costruire la democrazia - Premesse alla Costituzione*, troppo poco noto.

Il primo saggio s'intitola « La crisi della legalità »; e dopo aver ricordato la falsificazione della legalità propria al fascismo afferma che condizione della legalità è la libertà. « La crisi della legalità — scrive — non potrà finire che colla fine dei totalitarismi; perché solo dove esiste un regime democratico rispettoso delle libertà individuali la legge può esser sentita come autodisciplina voluta, non come tirannia imposta ». Nel saggio « Governo e costituente » ammonisce: « guardarsi dal semplicismo o dalla doppiezza di chi vi dice che le istituzioni politiche sono una forma vuota, dentro la quale, una volta esaurito il periodo climaterico della costituente, si potrà colare a tempo opportuno qualsiasi metallo sociale »; occorre che le istituzioni politiche facciano il loro posto, diano le loro garanzie alle libertà individuali.

Cosa sono questi diritti di libertà? lo spiega meglio nel saggio « Costituente e questione sociale »: i diritti di libertà sono negativi, con essi lo Stato s'impegna a non fare; ci sono invece i diritti sociali, con un funzionamento ed una struttura giuridica fundamentalmente diversi; con essi lo Stato s'impegna invece a fare. Per assicurare questi diritti di libertà sarebbe bene che la Costituzione togliesse agli organi legislativi il potere di diminuirli; meglio ancora, sarebbe affidarne la difesa ad organi superiori allo Stato.

Naturalmente in questi scritti si preoccupa anche di assicurare l'avvento della Repubblica, di porre bene in chiaro che lo Statuto albertino è morto.

Le elezioni alla Costituente lo portano a Montecitorio, eletto per il gruppo autonomista nel Collegio unico nazionale; siederà ivi ancora nella prima legislatura della Repubblica, di nuovo entrato nel Collegio unico nazionale per Unità socialista. Si staccherà poi da quel partito nel '53, in se-

guito alla votazione della legge maggioritaria, e con Parri inizierà la campagna perché il congegno della legge non scatti.

Sarà la campagna di « Unità popolare » del maggio-giugno '53; né Parri né Calamandrei rientreranno in Parlamento, ma i centosettantamila voti di Unità popolare, che non le danno diritto ad avere suoi rappresentanti, hanno impedito che si realizzasse il congegno della legge.

Alla Camera Calamandrei è stato in quegli anni il grande oratore, ascoltativissimo; non c'è mai vuoto nell'aula quando egli parla. Ma naturalmente ciascuno vota poi secondo la disciplina del proprio partito.

Per suo conto non è stato legato dalla disciplina del suo, ed ha votato contro il Patto atlantico. Ne ha fatto questione di coscienza; non si è sentito di assumere la responsabilità di rinunciare anche ad una remota probabilità che l'Italia avesse, di restare estranea ad una terza guerra mondiale. Sul « Ponte » dell'aprile '49 si leggono le belle pagine, *Ragioni di un no*, che è la sua dichiarazione di voto fatta alla Camera il 18 marzo, e che purtroppo s'inizia con le parole « A nome dei socialisti indipendenti, dei quali sono rimasto l'unico rappresentante nel gruppo di Unità socialista ». Pure di questo suo atto non avrà mai pentimenti. Come tutti i democratici della nostra generazione, come tutti quelli della generazione dei nostri padri, la libertà la vediamo sicura piuttosto sotto i cieli di Londra e di Parigi, di Bruxelles e di Ginevra, che sotto altri cieli; le grandissime Potenze extraeuropee che hanno i loro interessi da difendere, e che sono disposte a prestare aiuto ai dittatori ed ai caudilli perché restino in sella, non ci danno garanzie; la Germania del dopoguerra, con il suo anelito a ricostituirsi un esercito, con le sue riabilitazioni ed ampio uso di generali e gerarchi nazisti, con la sua messa fuori legge del Partito comunista, con il suo forte anelito nazionalista, per cui le è insopportabile che un solo cittadino di lingua tedesca viva sotto un'altra bandiera, non ci lascia punto tranquilli. E Calamandrei fu di quegli italiani che si sentivano offesi dal contegno degli Stati Uniti verso l'Italia, dai comunicati di ordinazioni e lavori negati a ditte italiane perché gli operai votavano rosso; se pure, equanimente, facesse ricadere la maggior responsabilità sui governanti nostri, che tutto accettavano, lieti anzi di quegli interventi, se potevano indurre gli operai a « votar bene ». I lettori del « Ponte » ricordano certo nell'ultimo numero che Calamandrei curò, le sue pungenti pagine « La statua della Libertà fatta persona », che dicono tutto il suo sentire: d'italiano, di democratico, di uomo libero, di uomo di buon gusto.

Ho nominato « Il Ponte ».

Non so se qui l'affetto mi faccia velo. Ma a me pare che la creazione di questa rivista, i suoi undici anni di vita abbiano rappresentato, siano qualcosa di molto notevole nella vita italiana. Per quanto mi guardi intorno, non conosco niente di simile nella storia delle riviste italiane, a non risalire assai indietro, a ciò che ha potuto rappresentare la « Nuova antologia » nel suo apice, in un periodo però già chiuso da quarantacinque anni. Non vedo neppure fuori d'Italia molte riviste che possano sostenere il confronto. E quando

penso a ciò che ha di lettori e a ciò che conta nella opinione pubblica degli Stati Uniti una rivista che ideologicamente non è troppo lontana dal « Ponte », e che, su un piano più modesto e meno impegnativo, conduce anche qualcuna di quelle inchieste ed indagini care al « Ponte », *The reporter*, non posso non fare amare riflessioni e sulla capacità di leggere della borghesia italiana, e sul grado di conformismo e di non confessato fascismo che la impregna, per cui diviene illeggibile tutto ciò che, come dicono i benpensanti, odora di clima di Comitato di liberazione.

« Il Ponte » è stata la concezione, l'idea di Calamandrei.

Quel primo numero, dell'inverno del '45, s'inizia così « Il nostro programma è già tutto nel titolo e nell'emblema della copertina: un ponte crollato, e tra i due tronconi delle pile rimaste in piedi una trave lanciata attraverso, per permettere agli uomini che vanno al lavoro di ricominciare a passare. In questo titolo e in questo emblema, non c'è soltanto il proposito di contribuire a ristabilire nel campo dello spirito, al disopra della voragine scavata dal fascismo, quella continuità tra il passato e l'avvenire che porterà l'Italia a riprendere la sua collaborazione al progresso del mondo; non c'è soltanto la ricerca di archi politici che aiutino la libertà individuale a ricongiungersi con la giustizia sociale, l'autonomia delle regioni con l'unità della nazione, la coscienza della patria italiana colla grande patria umana di cui tutti gli uomini sono cittadini. Ma c'è, sopra tutto, il proposito di contribuire a ricostruire l'unità morale dopo un periodo di profonda crisi consistente essenzialmente in una crisi di disgregazione delle coscienze, che ha portato a far considerare le attività spirituali, invece che come riflesso di un'unica ispirazione morale, come valori isolati e spesso contraddittori, in una scissione sempre più profonda tra l'intelletto e il sentimento, tra il dovere e l'utilità, tra il pensiero e l'azione, tra le parole ed i fatti. Noi pensiamo che bisogna d'ora in avanti lottare in tutti i campi per ricostruire l'unità e la sincerità morale dell'uomo, e ricominciare a sentire che tutte le manifestazioni dello spirito umano, anche quelle artistiche e scientifiche, anche — ed anzi sopra tutte — quelle politiche, non hanno valore se non sono illuminate dalla fiamma interna di una fede coerente ed intera ».

Qui c'è tutto Calamandrei; l'uomo su cui non avrà mai presa alcuna l'idea della ragion di Stato, l'idea del contingente, la preoccupazione di ciò che possa essere utile al proprio partito. Calamandrei era veramente l'uomo kantiano, l'uomo dell'« agisci in modo che il tuo agire possa essere assunto a regola universale ».

Ricordare cosa sia stato il « Ponte » — questa creatura diletta dell'ultimo decennio di vita di Calamandrei, che nei primi anni ha potuto vivere solo attraverso il suo generoso apporto personale, solo perché Calamandrei era un grande avvocato, e poteva col suo lavoro sopperire a quello che scherzosamente chiamava il secondo figlio — non sarebbe facile. Rivista che guarda al mondo tutto, che è profondamente italiana, e dà enorme posto al problema del Mezzogiorno, ma che è pur scritta in buona parte da fiorentini, pensosi

dei particolari problemi di conservazione artistica della loro città, che sono d'altronde problemi di tutto il mondo colto. Scritta da politici, che sono tali perché il tempo in cui vivono ha imposto loro come un dovere ed una necessità di guardare ai problemi della politica, ma che in altro clima sarebbero stati con gioia soltanto degli artisti (individuare la formazione e le sorti di un disegno di Cellini, non fu forse l'ultimo svago di Calamandrei?). Nel primo numero scrivono Bernardo Berenson e Pietro Pancrazi, nel secondo Luigi Russo e Ranuccio Bianchi-Bandinelli, nel terzo Gaetano Salvemini, Mario Bracci, Bonaventura Tecchi, nel quarto Carlo Sforza ed Attilio Momigliano, nel quinto Luigi Foscolo Benedetto ed Eugenio Montale. Si potrebbe facilmente continuare; apparirà il nome di Einaudi, e pur nomi di persone che militano in altri campi, Luigi Sturzo, Francesco Carnelutti, Concetto Marchesi; vi scriveranno Lavinia Mazzucchetti, Marino Moretti, Umberto Saba, Augusto Monti, Michele Saponaro, Giorgio Pasquali, Mario Fubini, Ignazio Silone, Barbara Allason, Domenico Rea, Giuseppe Dessì, per citare alla rinfusa; vi appariranno i più illustri nomi di oltr'Alpe; collaboreranno spesso quei cari amici dell'Italia libera che sono i coniugi Sprigge; Vittorio Gui scriverà di critica musicale; fino a che vivranno, Sandro Levi e Guido de Ruggiero saranno di casa; saranno ognora presenti Umberto Zanotti Bianco, Manara Valgimigli, Luigi Salvatorelli, Guido Calogero, Giani Stuparich, Domenico Peretti Griva, sempre per citare alla rinfusa, ed a dare l'idea di ciò che sia stata e sia la rivista, cui nessun'altra in Italia può stare a pari. Cominceranno col '47 quei preziosi, ed ahimè costosi, numeri dedicati a problemi particolari (il primo, « Sulla Germania » s'inizia con una collaborazione di Giuseppe Antonio Borgese) e soprattutto a regioni italiane (Trieste; il Piemonte — vi collaborano Giorgio Falco, Piero Pieri, Gioele Solari, Gustavo Colonnetti, Cesare Pavese, Giuseppe Rovero, Adriano Olivetti —; la Calabria; la Sardegna), a Stati (Stati Uniti, Svizzera, l'esperienza socialista in Inghilterra, Democrazia e socialismo in Scandinavia, democrazia olandese, fino al poderoso quaderno sulla Cina), a problemi particolari: quello carcerario, Chiesa e democrazia ad esempio.

Il panorama del « Ponte » è ampio, su ogni punto proietta il suo sguardo; ma l'unità spirituale è perfetta. E il punto di raccolta degli anticonformisti, e soprattutto di coloro per cui il nemico numero uno è rimasto il fascismo. Calamandrei avrà parole dure contro il comunismo, conierà lui l'espressione « processi alle streghe » per indicare quei processi russi in cui tutti gl'imputati si dichiarano colpevoli di tradimento, avrà profonda ripugnanza per il dogmatismo marxistico, si sentirà offeso da intellettuali che sull'altare della disciplina di partito sconfessano le proprie idee, i risultati cui ieri sono pervenuti dopo approfondita meditazione, o rinunciano all'indagine o quanto meno l'arrestano di fronte ad un dogma che non si ammantava nemmeno del fascino del mistero proprio ai dogmi religiosi. Tra lui ed il comunismo ci sarà sempre una barriera insuperabile.

Ma non a torto i benpensanti italiani lo respingono dalla loro schiera.

Per loro il comunismo è il male in sé, mentre del nazismo e del fascismo sono da condannare soltanto le deviazioni e le aberrazioni (un benpensante non vi parlerà mai di eccessi del comunismo; sarebbe come per un cristiano parlare di eccessi di Satana, cioè poter immaginare un diavolo capace anche di comportarsi bene); per loro il nazismo ed il fascismo possono anche essere delle difese. Calamandrei vedeva nel fascismo il nemico numero uno e non rinnegava affatto la unione di tutti gli altri partiti, comunista compreso, che si era compiuta per abbatterlo; era una unione che si sarebbe dovuta rifare, se fosse stato necessario, se fossero apparsi nuovi pericoli d'instaurazione di regimi autoritari. Inoltre Calamandrei, come già Borgese, scorgeva una differenza tra regimi totalitari, differenza che gli avvenimenti di questi ultimi due anni confermano appieno: vi sono regimi, può darsi meno crudeli di quello bolscevico, che non sono suscettibili di evoluzione, che durano immutati fino al giorno che avvenimenti, che vengono quasi sempre dal di fuori, li fanno cadere; ve ne sono altri suscettibili di evolvere e di perdere quei loro aspetti che all'uomo liberale li rendono più ripugnanti; il franchismo è tra i primi, il comunismo tra i secondi. Da qui l'antiatlantismo di Calamandrei riusciva rafforzato, scorgendo alla base della politica atlantica indulgenza o sostanziale favore per i regimi tipo quello spagnolo o della Cina di Formosa, ed un'avversione implacabile solo per il comunismo.

Calamandrei avrà negli ultimi undici anni della sua vita il culto per la Resistenza. Essa ha rappresentato la grande ora del popolo italiano. È sommarmente doloroso che il frutto di quel prodigio sia andato disperso, che gli avversari abbiano vinto, che sia passata l'ora che poteva essere propizia a tutti i prodigi, a tutti gli audaci rinnovamenti, senza nulla fare. Quel suo articolo « Nel limbo costituzionale » che è il primo del « Ponte », chiude con le parole: « No, questa volta la Costituente non sarà una beffa. Purché, questo è inteso, non si raduni a Roma »: che è una Roma simbolica, la Roma dei grossi imprenditori, dei capi-divisione, degli uffici per i contatti con i Ministeri delle grandi aziende del nord, della piccola burocrazia famelica e della massa degli aspiranti ad impieghi delle regioni più povere, in cui secoli di povertà hanno inculcato il principio che non c'è sicurezza se non si è cliente di un potente, ed il mondo crollerebbe se non ci fossero più potenti, onorevoli di cui essere i raccomandati. La Costituente si tenne a Roma, e tuttavia Calamandrei amò e difese la Costituzione che ne era uscita. Ma la Resistenza era stata per lui un altro 1789, un altro 1848; potevano essersene dispersi i frutti; restava la prova che aveva dato il popolo italiano, restava il monito che si può fare affidamento su questo popolo, che gli si può parlare apertamente, che gli si possono dire crude verità (una fede che restò confermata in quanti partecipammo alla capillare campagna elettorale del maggio '53). Gli uomini della resistenza, gli eroi della resistenza, furono i suoi compagni, i suoi eroi: non importava a quale partito avessero appartenuto od appartenessero. Molti di noi ricordano quel suo mirabile discorso al teatro Eliseo di Roma in commemorazione dei fratelli Cervi (« non so se potrò parlare; ho il pianto in

gola », mi aveva detto poco prima di cominciare): orazione dove il pianto affiorava ed era domato dalla volontà, orazione che ponendo l'accento sulla semplicità umana, sulla virtù nutrita dalla persuasione in poche nozioni elementari su ciò ch'è bene od è male, sulla virtù remota da ogni retorica, di questi fratelli immolati, li faceva assurgere quasi nel cielo del mito, tra quei campioni, quei simboli del valore di un popolo, della forza di un'idea, che i secoli non dovranno più dimenticare.

* * *

Calamandrei era di quegli uomini cui si sarebbe sempre chiesto di dare ancora di più.

Leggevamo una sua nota giuridica, e ci rammaricavamo che altre incombenze lo distraessero, e non fosse soltanto scrittore di diritto; ma chi sentiva una sua lezione lo avrebbe voluto soltanto maestro, chi un suo discorso politico soltanto uomo politico, chi una sua arringa soltanto avvocato.

Molti hanno deplorato che non ponesse la sua candidatura a giudice della Corte costituzionale, anzi facesse subito conoscere che non avrebbe accettato l'ufficio. Per mio conto rammaricai sempre che nel '44-'45 non facesse conoscere al Presidente Bonomi di essere disposto ad accettare qualche ufficio dello Stato, la presidenza di qualche altissima magistratura o l'alto commissariato in una Regione. *Semel advocatus, semper advocatus*, mi rispondeva.

E l'unico alto ufficio che tenne, con grande diligenza, con sommo equilibrio, con scrupolosa imparzialità, fu quello di presidente del Consiglio Superiore forense.

L'aringo forense era veramente per lui una gioia; gioia e tormento, come per ogni avvocato che sente le cause, che non sa rassegnarsi a certe sconfitte, o perché gli paiono integrare una sconfitta della giustizia, o perché non riesce a rendersi conto che i giudici non abbiano sentito la sua tesi, non l'abbiano seguito: certe che paiono sordità dei giudici sono veramente un tormento per l'avvocato. Ma la passione soverchiava in Calamandrei il tormento. C'era in lui la gioia spontanea del grande oratore, efficacissimo, prontissimo a trovare l'argomento per ribattere la nuova tesi dell'avversario, capace di far sortire dal testo di legge o dal documento quel che altri non avrebbe saputo scorgervi, che diletta gli ascoltatori con la bellezza della forma, con i continui richiami alle superiori regole della logica e del buon senso, con il continuo controllo della equità a coonestare il valore della costruzione giuridica; spesso deviando verso richiami o comparazioni letterarie, quasi sempre intercalando rapidi aneddoti. C'era in lui il fervore del soldato della legalità.

Calamandrei credeva nella giustizia, ma riteneva che non ci possano essere realizzazioni della giustizia che prescindano dalla legalità. E la legge deve venire rispettata; guai ad una legge dall'applicazione ondeggiante, in-

vocata od elusa, secondo che torni comodo o meno ai nostri. Una volta che a proposito di certa questione gli facevo presente che la vittoria della tesi da lui difesa avrebbe recato gioia a chi era in un campo avverso al nostro, e non ai nostri compagni di tendenza politica, rispondeva: — Non importa; è la legge che va applicata —. Aveva fede nella legge, come nella Costituzione, anche se imperfetta. Qui pure vedeva meglio di me, che ero un po' scettico sui risultati ultimi della sua campagna per la Corte costituzionale, in quanto temevo che la Corte avrebbe finito di essere essa pure un organo ben pensante; egli non si preoccupava di questo; quel che premeva era che la Costituzione non restasse lettera morta, che venisse attuata; che gl'italiani sentissero l'impegno di attuare e far rispettare la loro carta costituzionale, qualsiasi cosa poi venissero a dire i giudici. Una giurisprudenza può mutare; non si corregge altrettanto facilmente la coscienza civile di un popolo che si sia abituato a considerare la propria Costituzione come un pezzo qualsiasi di carta.

Calamandrei era grande avvocato per capacità naturali, per dottrina giuridica, per cultura generale, per l'impegno con cui studiava le questioni e conosceva a fondo la documentazione di ogni controversia; ma se riusciva tanto spesso a persuadere i giudici non era solo per questo, ma perché in ogni sua parola si sentiva la profonda convinzione, si sentiva che la sua coscienza gl'imponesse di essere a quel posto e che non avrebbe potuto sostenere in quella causa le ragioni dell'avversario, ch'egli era convinto di ogni argomento che recava.

In qualche causa tutta la sua umanità era impegnata; così quella che non fu l'ultima sua difesa, ma la difesa che per ultima ebbe un'eco nazionale, l'arringa al Tribunale di Palermo per Danilo Dolci, alla cui fine non seppe rattenere il pianto, e che toccò profondamente quanti erano presenti, anche i più modesti agenti dell'ordine.

Se quest'arringa chiudeva, idealmente se non materialmente la sua attività di avvocato, quella di scrittore vedeva come ultimo scritto apparso (a prescindere dalla collaborazione nel « Ponte ») la prefazione agli scritti postumi sulla scuola di un dolce spirito congeniale, Giovanni Ferretti.

Ai derelitti di Trappeto e di Partinico, alle giovani generazioni, erano andati gli ultimi pensieri di Piero Calamandrei.

* * *

Della operazione che doveva subire mi disse per la prima volta a primavera, durante un viaggio di ritorno da Catania, dov'eravamo stati avversari in una causa civile.

Ricorderò sempre quella sera; sul traghetto, per tenermi compagnia, Calamandrei sorseggiava un brodo; alla nostra tavola due marinai ventenni ordinavano l'una dopo l'altra porzioni di pasta asciutta, e Calamandrei li

guardava con un dolce sorriso paterno e poi si rallegrò con loro. Mi disse dei disturbi sofferti durante il viaggio in Cina; l'operazione non era indilazionabile; avrebbe potuto essere rimandata di anni; ma egli voleva continuare la sua attività, essere in treno quanti giorni e quante notti occorresse, poter restare ore ed ore al banco di avvocato, senza dover domandare soste. Operazione semplice, del resto, tanti più vecchi di lui l'avevano sopportata benissimo. La rimandò da giugno a settembre, e non ebbe, od almeno tacque, presentimenti. Attese l'esame della nipotina, la portò la sera a vedere dei cartoni di Walt Disney, l'indomani andò in studio, espletò il solito lavoro, e la signora lo venne a prendere con il consueto taxi per accompagnarlo questa volta non a casa ma in clinica. Aveva già fissato appuntamenti a clienti per dodici giorni dopo l'operazione, contava di essere di nuovo in piena attività dopo un mese; la sera dopo l'ingresso in clinica fece ridere gli amici raccontando loro delle agonie del suo pudore di fronte ad una giovane monaca, da cui non voleva accettare certe cure.

Per mio conto non ero tranquillo. Seguivo da anni Calamandrei e sapevo della fatica che avrebbe stroncato un giovane cui si assoggettava quest'uomo che aveva ormai sessantasette anni: treno treno treno da Siracusa ad Udine, dove lo portassero o commemorazioni, cerimonie, discorsi, o cause. Lo sapevo denutrito, che viveva di brodi e di porzioncine di verdura. Peggio, sentivo che nell'uomo mancava l'attaccamento animale alla vita. Certo Calamandrei desiderava vivere, vivere per la signora Ada, per il figlio, per la piccola Silvia, vivere per gli amici, vivere per la sua opera: ch  per quanto modesto non ne ignorava il valore, non ignorava la falla che la sua scomparsa avrebbe provocato nella difesa di troppe posizioni, di troppe cause a lui care. Ma c'  un attaccamento spirituale alla vita, dato dal dovere di vivere, ed un attaccamento animale, quello per cui il vecchietto dell'Ospizio, che cento volte ha invocato la morte liberatrice, di fronte alla malattia si attacca, lotta per vivere; e pare che sia questo secondo attaccamento quello che pi  aiuta. «  un malato labile, non si aiuta » dissero i medici negli ultimi giorni; e comprendo ci  che intendevano dire; c'era uno spirito che ragionava, non una essenza animale in cui fosse vivo l'istinto; in uomini come Calamandrei l'istinto   sopraffatto dall'essere spirituale.

Le prime notizie dopo l'operazione erano eccellenti; mentre giungevano le lettere ed i telegrammi degli amici di congratulazioni per il lieto esito dell'atto operatorio, la situazione precipitava.

* * *

Mi sembra sia stata iniziativa doverosa questa commemorazione torinese.

Direi che dopo Firenze fosse Torino la prima citt  che doveva commemorarlo. Perch  in nessun'altra regione aveva trovato tanta rispondenza, cuori cos  comprensivi, cos  all'unissono, come in Piemonte. Se si potesse

immaginare un Purgatorio od un Paradiso danteschi, dove si ricordano le vicende e gli affetti terreni, ed i grandi spiriti si abbracciano, certamente dovremmo immaginare che a muovere incontro a Piero Calamandrei siano state per prime le ombre di Duccio Galimberti e di Dante Livio Bianco. A buon diritto Pinella Bianco sedeva alla sua destra nel convito che celebrava il decennale del « Ponte »; e tanti amici piemontesi camminavano, col cuore spezzato, dietro il suo feretro, ed un gruppo volle, con generoso pensiero, andare l'indomani a ricercare Salvemini, quasi a riaffermare un patto che non potrebbe chiamarsi se non col vecchio nome del « Non mollare ». In ogni angolo del Piemonte Calamandrei incontrava cuori devoti; oltre che a Torino, a Cuneo anzitutto, a Cuneo che nel suo municipio accoglie la lapide ch'egli dettò, la più bella, quella che ogni antologia scolastica dovrebbe riportare (ed il giorno che nei testi scolastici si leggesse una prosa di tal genere, saremmo già italiani d'un altro tipo e di un'altra tempra).

Solo, una cosa c'è che non va, scusatemi, in questa commemorazione. Non dovevo essere io a parlare. C'era qui chi ne era tanto più degno, chi aveva ben maggiori titoli, e doveva sobbarcarsi: Norberto Bobbio, Alessandro o Carlo Galante Garrone, Franco Antonicelli, per ricordare i primi nomi che mi vengono al pensiero. E se qualcuno fosse dovuto venire da fuori, c'era il grande cuore fraterno di Ferruccio Parri, il reduce di « Giustizia e libertà », Ernesto Rossi.

* * *

Calamandrei non è più; e, riprendendo da dove ho iniziato, non so dire parole d'incitamento, non so dare consigli che annullerebbero in certo modo quello ch'è il mio profondo senso, la insostituibilità della sua opera. Qualunque cosa possiamo fare, c'è una falla che non può essere occlusa: ci sono ingiustizie, minacce, ch'egli avrebbe saputo evitare e che noi non sapremo né potremo; ho già sentito in qualche discussione forense, in qualche decisione, il primo effetto della sua scomparsa.

Noi possiamo soltanto, al termine di questo che è un rito e che deve cessare nel silenzio proprio ai riti, raccoglierci un momento in noi, e fare o rinnovare una promessa: quella che in ogni circostanza della nostra vita, in ogni momento di pericolo, ad ogni caso di coscienza che ci si presenti, rievocheremo la sua cara immagine, e decideremo ed agiremo con quella sincerità verso noi stessi, con quel sacrificio di ogni ragione di convenienza o di paura al rispetto della legge morale, di cui Calamandrei ad ogni epoca della sua vita diede esempio sicuro.

ARTURO CARLO JEMOLO

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

RENÉ CLAIR

Oggi un discorso critico su René Clair potrebbe forse apparire in ritardo o addirittura superfluo, perché il regista francese è sempre stato tra gli autori più ammirati e studiati, e la sua arte da tempo appare ormai fissata in formule definitive.

Ma in verità, come accade agli artisti, Clair non ha mai concluso la sua opera, e anzi continuamente la rinnova e la approfondisce di tutti gli elementi più vitali della sua esperienza umana e della sua fantasia creativa. Non è senza significato polemico infatti che il più importante film della stagione, insieme ad *Ordet* di Dreyer, sia proprio *Les grandes manoeuvres*, che segna nella carriera più che trentennale di Clair uno dei più alti e maturi risultati.

Rivedere l'opera di Clair non significherà pertanto obbedire alla suggestione di una revisione critica, così come potrebbe essere condotta per altri registi di fama, come Vidor, Duvivier o lo stesso Renoir, ma cercare di penetrare e di comprendere, più di quanto non sia stato fatto in passato, il mondo poetico dell'autore alla luce delle ultime opere che, ci sembra, ne hanno completato e reso più comprensivo il profilo. I film del dopoguerra, da *Le silence est d'or* a *Les grandes manoeuvres*, hanno così intensamente arricchito la personalità di Clair che veramente risultano insufficienti i modi di interpretazione fino ad oggi usati. Ma l'evoluzione in Clair, si badi, non significa conflitto di idee, crisi morale o crisi ideologica, ribaltamento totale di posizioni come in Pudovkin, ma continuo ampliamento di un tema centrale e fondamentale a cui sempre è rimasto fedele l'autore, pur nello sforzo continuo di animarlo ancora di più e di renderlo più complesso e più umano.

In ogni artista è sempre possibile cogliere, anche nelle opere di minore impegno e di meno riuscita espressione, il valore inconfondibile di una personalità, cioè appunto la coerenza dell'uomo verso gli ideali e i sentimenti della propria anima, e lo stile che è la traduzione espressiva immediata e non modificabile di quell'umana adesione dell'artista alla vita. Non si dovrà perciò per Clair ridurre il discorso ad una forma esclamativa di ammira-

zione, ma sforzarsi di rendere evidenti e vivi i motivi fondamentali di un'arte, che pure essendo stata elogiata per la chiarezza « cartesiana », è più complessa e difficile di quanto possa apparire al primo incontro.

L'accostamento con Cartesio e il suo spirito logico, e in genere con la tradizione razionalistica francese fino a Valéry, è forse il primo luogo comune, nella critica di Clair, che bisogna decisamente respingere se si vuole arrivare a una totale comprensione dell'artista. È evidente che certe tradizioni culturali non possono non essere avvertite nell'opera di Clair, così come in quella di un qualsiasi altro autore nato e vissuto in Francia, ma una cosa è ammettere nella formazione di un artista e nella sua educazione sentimentale la presenza di modi e forme proprie della civiltà francese, e altra stabilire rigidi rapporti di dipendenza. Anche perché la scoperta in Clair di un accentuato spirito razionalistico è stata sempre intesa in modo affatto esteriore e meccanico. Così Clair è spesso apparso, nel cinema, come il regista più studiato e calcolato, e quindi creatore abile ma intellettualistico di storie che, invece di avere come protagonisti uomini veri, fossero costruite in forma di balletto, secondo la nota definizione di Bardèche e Brasillach, più o meno astratto e lontano dagli impulsi e dai sentimenti più sinceri e più legati alla vita sociale. Lo stesso Clair, da parte sua, parafrasando la nota affermazione di Racine, era lieto di dichiarare, con francese spavalderia, dopo aver completato la sceneggiatura, che « il film è fatto, non rimane che girarlo », a confermare quasi l'impressione di essere una specie di mago del cinema, capace di ogni scherzo e di tutti i risultati. Ma proprio il ricercato parallelo con Racine doveva mettere in guardia la critica nel non prendere troppo alla lettera le opere e le affermazioni dell'artista, e di studiarne invece spassionatamente il valore, perché così come il grande tragico, il poeta delle passioni, Clair possedeva uno squisito temperamento sentimentale e sapeva penetrare nell'intimità dell'uomo per coglierne le più segrete e delicate emozioni. Ma non si trattava però, secondo la vecchia concezione romantica, di una doppia anima (così come pare che vogliano affermare Charensol e Régent). Non c'è in Clair distinzione o contrapposizione tra vita e arte, né tra film e film, così che sarebbe criticamente sbagliato voler contrapporre la produzione letteraria alla gaiezza, al brio e all'umorismo dei film, e nelle stesse opere cinematografiche trovare un rovesciamento di posizioni ne *Le silence est d'or* o ne *Les grandes manoeuvres* nei confronti, per esempio, di *Entr'acte* o di *Le million*.

Gli artisti hanno sempre un'anima sola, e quando si crede di scoprirne più di una, è segno che non si è riusciti a comprenderla veramente. Chi volesse, per esempio, citare le poesie di Clair per dimostrare nel regista un sottofondo più sentimentale, tragico addirittura, in contrasto con il sorvegliato equilibrio meccanico dei film, non comprenderebbe come le une e gli altri siano le parti diverse ma non contrastanti di un medesimo discorso che non potrebbe essere così profondo e così umano senza questa appassionata e violenta dialettica interna. In alcune poesie sulla guerra, dove si sente la pre-

senza di Apollinaire, c'è infatti lo stesso sentimento addolorato e rassegnato di *Les grandes manoeuvres*:

NOVEMBRE 1918

Le 11
armistice
tu as vingt ans ce jour-la
toutes les maisons crient de joie
mais un amour s'attriste en toi ¹

QUATORZE JUILLET DE VICTOIRE

Mon ami mort était couché
tout au long des Champs Elysées
vingt mille hommes ont marché sur son corps
et la foule a crié de joie ²

ed è significativo che certi elementi drammatici siano presenti all'inizio della parabola artistica come al suo termine, testimonianza sincera di fermezza di sentimenti e di pensieri.

Ma bisogna pure respingere, in un discorso generale su Clair, come non esatte, le interpretazioni anarcoidi, non perché non vi siano nei film del regista importanti elementi di insofferenza anarchica, ma perché anche in *Entr'acte*, che è il film dell'anarchismo letterario, o in *A nous la liberté*, che è quello dell'anarchismo sociale, la disposizione anarcoide è nettamente subordinata alla concezione sentimentale della vita. C'è un mutamento talvolta in Clair, da opera a opera, ma è di tono più che di sostanza; ora prevalgono le forme più ottimistiche e scanzonate, ora quelle più raccolte e patetiche, ma più spesso, nei film più belli, le une nascono continuamente dalle altre, come note musicali da altre note, nella frase di un Mozart per esempio.

Una simile precisazione esclude anche la possibilità di intendere l'umorismo di Clair come un metodo soggettivo dell'autore per sorvegliare il proprio temperamento romantico ed impedire che assuma una fisionomia romanticamente sfrenata. Umorismo e ironia, in Clair, è vero, sono mezzi e non fine, ma non si può pensarli in una funzione di freno e di regola senza svuotarli della loro carica inventiva. Non è possibile osservare criticamente la vita senza le lenti deformanti dell'umorismo; l'importante è che l'umorismo non sia mai fine a se stesso, come negli umoristi, ma abbia la capacità di esprimere una apertura profonda verso la vita dei sentimenti. E qui si tocca il punto centrale dell'opera di Clair, perché è proprio la concezione sentimentale della vita, che in Clair nasce dall'osservazione ironica, con tutti i temi d'obbligo che comporta, da quello dell'amore a quello dell'amicizia — i due più importanti — a qualificare il regista come il più autorevole esponente, nel cinema, di una così antica e sempre attuale ispirazione. Pare

¹ Novembre 1918.

² Quatorze Juillet de victoire.

strano, ma al contrario della letteratura, pochissimi sono i registi impegnati in una tematica d'amore. Lo stesso Chaplin, che nelle comiche come nei film ha sempre presente il tema d'amore, non può essere considerato alla stregua di Clair, perché, a parte la considerazione che in lui l'amore assume il tono deformante di una aspirazione eternamente insoddisfatta, diversi sono i suoi interessi fondamentali — un umanitarismo questo sì anarcoide — alla cui rappresentazione tutto il resto viene subordinato. E in questa prospettiva che va vista e intesa la satira umana di Clair, la sua denuncia dei luoghi comuni del vivere e delle convenzioni sociali in favore del diritto all'amore spontaneo e naturale.

È certo difficile precisare uno sviluppo coerente nell'opera di Clair, una parabola graduale per esempio dall'ottimismo al pessimismo perché, come abbiamo detto, è proprio caratteristica di Clair una certa ambiguità di toni all'interno di uno stesso film. Non si può negare d'altra parte, dopo questa doverosa riserva, che indubbiamente per comodità di indagine si possono stabilire alcuni blocchi abbastanza omogenei, così come è possibile avvertire una profonda elaborazione dei temi più importanti, ed è quanto ci sforzeremo di fare.

Ma non si può concludere questa breve premessa senza controbattere una opinione abbastanza diffusa che vuole vedere in Clair un talento sprecato (lo stesso si disse a proposito di *Ordet* di Dreyer!), un abile costruttore di film *inutili*, perché non riesce a scorgere nel regista il vivo senso della sua attualità che è strettamente legata al significato e al valore della sua arte. Non solo Clair, dal primo all'ultimo film, entra di forza nella storia artistica della Francia moderna assai più di tanti noti letterati, ma non ha rivali nel cinema francese, il quale è sempre stato purtroppo ammalato di letteratura più o meno buona, ed ha in Clair, che è il più letterato dei registi, e forse appunto per ciò, il meno letterato e quindi il più umano dei suoi autori.

L'attualità di un artista, la sua partecipazione alla vita concreta del suo tempo non può essere misurata sul metro delle dichiarazioni ideologiche o dei proponimenti moraleggianti, ma va ricercata nelle capacità che sono in un autore di esprimere compiutamente le insopprimibili esigenze della propria vita, e la vita dei sentimenti, la vita intima di un uomo, è sempre stata al centro delle preoccupazioni artistiche. Clair va dunque giudicato per quello che è: non gli si possono attribuire interessi che sono estranei al suo carattere, e non ce ne sarebbe proprio motivo perché egli è certamente tra gli autori più *ricchi* del cinema, e qualunque critica nei suoi riguardi non può non essere disgiunta dalla coscienza di che cosa abbia significato e significhi tuttora per noi la sua opera di artista.

* * *

Quando nel 1923 Clair dà il primo colpo di manovella al suo primo film, il cinema aveva già trovato un proprio linguaggio grazie a Griffith, e i suoi primi artisti in Chaplin e in Stroheim. Moriva il film storico italiano, e in

Germania ci si sforzava di adeguarsi al teatro, alla pittura e alla musica espressionista. Ma era anche il periodo più vivo delle ricerche e degli studi sul film, e con i tentativi di allargare e precisare le caratteristiche espressive del nuovo mezzo, avevano vita le formulazioni teoretiche e le polemiche contro il teatro e la letteratura in favore di un cinema *cinematografico*.

In Francia il movimento di rinnovazione raccolse nelle proprie file non solo i cineasti più noti, ma anche gli artisti e i letterati che si avvicinavano al cinema con la ingenuità o la presunzione di potersene servire come di un mezzo docilissimo e pieghevole agli umori più bizzarri. Clair, pure aderendo alla battaglia per l'affermazione dei valori cinematografici, fu l'unico in Francia, insieme al Kirsanov di *Ménilmontant* (una esperienza del resto molto circoscritta), che riuscì ad evitare il pericolo del formalismo e a conferire ai suoi film una valida sostanza umana, perché comprese subito che non tanto contava nel cinema il gusto raffinato ma sterile della bella immagine, ma il significato poetico che l'immagine nella sequenza, e la sequenza nel film, conferivano alla storia raccontata.

Paris qui dort, pure essendo un film esile, di chiara ispirazione intellettuale, già rivela un temperamento originale. Le trovate cinematografiche non sono più come nei film d'avanguardia adoperate per il piacere della scoperta in un astratto tentativo di autosufficienza, ma al contrario per la chiarezza e l'intelligenza dell'azione, che, già da questa prima opera, assume un caratteristico ritmo serrato. Ma il film è importante anche perché svela come, perfino nel primo periodo della sua attività in cui l'autore è più legato ad una visione intellettualistica dell'arte, l'intellettualismo non vada disgiunto dai più dichiarati valori fantastici in un giuoco che è più di un divertimento e che diventerà col tempo sempre meno intellettuale. I personaggi non esistono ancora, ma c'è già un clima, e il sapore è tutto nell'azione che sembra nascere continuamente come felice improvvisazione, e nell'ambiente, una Parigi appena intravista e già viva e ricca di tutta una verve maliziosa. L'ironia è ancora legata all'osservazione minuta degli avvenimenti considerati isolatamente, e non riflette quindi una visione completa della vita, come se il regista andasse piano piano scoprendo le proprie qualità a tenere un discorso più ampio e si accontentasse, nell'attesa, di pronunciarne qualche frase. Le singole osservazioni sono esatte, ma poiché le trovate non possono essere sempre di elevata qualità, la mancanza di una ispirazione umana non permette una viva partecipazione e il godimento rimane in superficie.

Lo stesso in sostanza accade per *Entr'acte*, anche se il film, che è opera più scaltra come mestiere e più matura, offra un risultato apprezzabile nel cammino artistico dell'autore. Il soggetto e la sceneggiatura erano di Francis Picabia e la musica di accompagnamento di Erik Satie, ma pure non volendone sottovalutare l'apporto culturale, non si può non riconoscere che il film aveva un solo autore, e che la concezione artistica di Clair vi appariva ancora di più maturata e precisata. Anche se André Breton citò *Entr'acte* nell'*Almanach du Surréalisme*, e il film venga comunemente accettato come

il risultato più alto conseguito dall'*Avanguardia*, non si tratta in verità di un film surrealista o d'avanguardia, perché al di là del valore di manifesto che esso ebbe e che Clair accettò, c'era, forse contro le stesse intenzioni dell'autore, una ispirazione sentimentale che trascendeva i limiti di composizione intelligente e di abilità proprie della produzione del genere. Basterà pensare al *Ballet mécanique* di Léger, o alle opere di Bunuel e Dalí e di Cocteau, per comprendere quanto fosse lontano Clair, anche nel suo film più intellettuale, dall'aridità e dalla morbosità dei surrealisti. È vero che in quei tempi egli scriveva: « Poesia! Proprio mentre — divenuta letteratura — essa sembrava morire con i discendenti di Rimbaud e di Mallarmé la poesia rinasce con ritmi ancora incerti, con una purezza primitiva nel telone bianco », e che *Entr'acte* è il tentativo più singolare di creare finalmente *la sinfonia delle immagini*, ma all'abilissima successione delle immagini concatenate in ritmo onirico, e al senso di musica che ne deriva, non va distaccato il sentimento di partecipazione dell'autore che non è quello di offrire linee forme e movimento, ma di scoprire nel mondo moderno, visto in una prospettiva meccanicizzata, la presenza di modi di vita reale e perciò vera. Così ritorna incalzante, tra immagine e immagine, la figurina di una ballerina in tutù che è come il simbolo di una apertura verso l'irrazionale romantico, e così nel finale la scena del funerale — che fa ridere ! — è la prima delle più riuscite satire di Clair contro la nostra società ipocrita. Le parole che egli adoperò per presentare *Entr'acte*³ hanno di vero perciò, al di là del motivo occasionale, la coscienza dell'autore di aver contribuito in maniera decisiva alla affermazione di una forma espressiva veramente cinematografica.

Contemporaneamente si sviluppano fino a diventare predominanti i temi fantastici e amorosi, non tanto con *La proie du vent*, che è l'opera del muto meno riuscita di Clair, o *La Tour* che è un saggio di bravura sulla torre Eiffel, quanto con *Le fantôme du Moulin Rouge* e *Le voyage imaginaire* il quale ha tutto il gusto di idillio magico di *The Ghost Goes West* e di *I Married a Witch*.

Ne *Le voyage imaginaire* appare la figura, che sarà poi ripresa e sviluppata, del giovane innamorato timido che sente l'amore come il sentimento meraviglioso e fantastico dei personaggi delle favole, aspirazione a una felicità che è compimento duraturo della vita. E al tono fiabesco si avvicina il film non solo per gli scoperti elementi di fantasia che sono nel sogno del protagonista, ma per quel vedere e sentire l'innamoramento, le fatiche d'amore e la risoluzione finale con lo stesso spirito di mistero e di avventura che è caratteristico della novellistica fiabesca. Ma il fantastico del film non sta campato in aria come prodotto illogico di una esercitazione astratta. Clair sa sempre ambientare le proprie storie con sorprendente intuito realistico, e

³ « Era compito di Picabia, che tanto aveva fatto per la liberazione della parola, di liberare l'immagine. In *Entr'acte*, l'immagine 'esentata dal dover dire qualcosa' (André Breton) acquista una esistenza concreta. Mi sembra che nulla rispetti l'avvenire del film più di questi balbettamenti visivi di cui esso ha regolato l'armonia ».

gli ambienti vivono la medesima avventura dei personaggi perché entrambi sono trascinati nel medesimo sconvolgimento ritmico fino ad una identificazione psicologica completa. Ne *Le voyage imaginaire* c'è un piccolo ufficio in una cittadina di provincia, e ci sono tutti quei tipi umani che formano la tavolozza espressiva del regista: il prepotente che non riesce a spuntarla, il timido che subisce ingiustizie e scherzi e trova la forza di ribellarsi al proprio destino, la ragazzetta che non si accorge a prima vista dell'amore sincero del giovanotto timido ecc. Siamo però ancora lontani da un risultato di piena maturità. Clair si sforza di precisare la sua tematica e di renderla più congeniale al suo istinto, e si trova quindi in una fase di aperta elaborazione espressiva. Il cinema in quegli anni ha *Greed*, *The Gold Rush* e *l'Incrociatore Potemkin*, mentre è prossima l'affermazione di *La passion de Jeanne d'Arc*. Il film muto è nella sua maturità, e non è forse senza significato che il primo capolavoro di Clair — *Un chapeau de paille d'Italie* — nasca proprio al momento della più elevata produzione filmistica quasi a dimostrare che esistono certi periodi della storia, e della civiltà, particolarmente capaci di una espressione d'arte.

Un chapeau de paille d'Italie, che è del 1927, è in genere l'opera di Clair che, insieme a *Le million*, ha fatto parlare la critica di *balletto*, e in effetti essa, più ancora di *Le million*, ha l'andamento vertiginoso e ritmico di un balletto, con un motivo conduttore e tutte le possibili variazioni del tema. È però facile osservare come Clair, pure assumendo il tipico schema dei balletti, se ne sia servito come forma astratta di espressione, così come in *Entr'acte* si era servito della formula surrealista. Innanzi tutto Clair ebbe il geniale intuito di spostare l'azione del vaudeville di Labiche al 1895: una risoluzione che non era soltanto formale, di comodità registica, ma di valore sostanziale, tanto che lo spunto fu ripreso poi da Jean Dasté e Barsacq quando rappresentarono le opere di Labiche, e da Barrault, nel teatro, e da Autant-Lara, nel cinema, per Feydeau. Vi era non solo il piacere di accentuare certi aspetti satirici della vita borghese (il matrimonio), ma di dare un valore come di contemporaneità alla rievocazione storica e di giustificarla non solo sul piano dell'arte ma anche del gusto e della società moderna. In sostanza Clair approfondiva il testo teatrale e lo arricchiva di un significato non più soltanto pochadistico, anche se accentuava cinematograficamente, fino all'exasperazione formale, il carattere dinamico dell'azione, provandone — e anche questo è da tenere in conto — un divertimento personale per la bravura impiegata e l'aspetto di *scherzo* che ne derivava. La scelta della *belle époque*, così come ne *Les grandes manœuvres*, non ha quindi un valore nostalgico, come è stato detto, ma polemico. Nell'epoca ritenuta felice e serena (il tempo delle coppe di champagne e dei passi di danza), senza tormenti sociali e crisi economiche, Clair scopre l'ipocrisia dei rapporti sociali, la offesa ai sentimenti, la superficialità dei caratteri e delle passioni. Sono difetti che non sono legati necessariamente a un periodo storico e Clair non intende localizzarli alla fine del secolo XIX o agli inizi

del nostro, ma li coglie in quegli anni perché più evidente appaia il contrasto e più forte si faccia il rifiuto di una mentalità meschina, di un modo di essere sbagliato.

È evidente che siamo ad una fase di denuncia e non di proposta, ma anche se non sono apertamente dichiarati ed espressi, si possono egualmente individuare quelli che saranno poi gli elementi positivi e fondamentali del messaggio poetico di Clair nei grandi film del parlato fino a *Quatorze Juillet*. Detto questo si capisce perché in *Un chapeau de paille d'Italie* i personaggi siano stati posti tutti su un medesimo piano, un campo visivo senza profondità e senza sorprese, e lo stile abbia accentuato la sua tendenza al ritmo. Clair è ormai giunto alla perfezione formale. *Un chapeau de paille d'Italie*, pure essendo un esempio classico di cinema muto, ha già (ed è questo il miracolo stilistico di Clair!) tutta la struttura del film sonoro. Basterà abolire le didascalie e mettere le battute in bocca ai personaggi, e farli muovere alla musica di un refrain popolare. Prima però, con l'altro suo capolavoro del muto, Clair preciserà la base sentimentale della sua arte.

L'ispirazione è ancora una volta in Labiche, ma il testo scelto ha una intonazione più realistica. Clair non rinuncia ne *Les deux timides* a nessuno dei suoi precedenti risultati comici, anzi li affina e li arricchisce di nuovi effetti fino a raggiungere una originalità che è di ispirazione e stilistica insieme, come nel travolgente inizio delle due arringhe, uno dei risultati più alti e puri che il cinema ricordi. Ma il tono non è più, come in *Un chapeau de paille d'Italie*, teso in un difficile giuoco di equilibrio senza distrazioni; il ritmo si fa volutamente più disteso, e i personaggi si muovono più lentamente con maggiore credibilità, più consci di se stessi, dei propri sentimenti oltre che delle proprie azioni. Ancora una volta l'innamorato è timido, sempre sul punto di cedere e di non proseguire la lotta e sempre al momento opportuno capace di riprendere a combattere con nuove energie. L'intreccio ha ancora qualcosa delle vecchie comiche, con i personaggi che si ritrovano tutti compatti nel medesimo posto per la girandola finale, in una successione esasperata di situazioni. Ma in qualche tratto Clair riesce a liberarsi della logora tradizione comica, e abbiamo allora momenti veramente felici, di una straordinaria novità; come nella sequenza dei due innamorati in campagna che è una delle più belle scene d'amore del cinema, tutta giuocata con discrezione sui toni di un timido idillio, o quando il giovanotto si reca a chiedere la mano dell'innamorata e trova nel futuro suocero un uomo ancora più timido di lui, dove l'umorismo, liberandosi di tutte le scorie intellettualistiche, si tramuta in una perfetta intuizione lirica.

Queste intuizioni liriche della vita sentimentale sono i risultati più importanti a cui perviene l'arte di Clair nel periodo del muto, oltre, come abbiamo detto, alla perfezione formale e alla sicurezza della struttura narrativa. Appare così evidente che *Les deux timides* conclude un periodo della storia di Clair ricco di soddisfazioni artistiche e più ancora di tentativi e di esperienze, ed ha in sé tutti i germi della grande fioritura.

* * *

L'avvento del sonoro, con tutti i nuovi problemi di espressione che comportava, aveva generalmente messo in crisi quei teorici del film che avevano creduto immutabile il cinema muto, e quei registi che più si erano sentiti legati a quella forma d'arte. E pure vero però che insieme alla scomparsa del gruppo dell'*Avanguardia* francese, e alla crisi dei russi che pure avevano intuito il valore nuovo del sonoro, e dello stesso Chaplin, si avevano i film di Pabst, *Der Blaue Engel*, e le opere appunto di Clair. Ma l'affermazione piena di Clair era proprio la dimostrazione più esatta di quanto fossero sbagliate le posizioni dell'*Avanguardia*, perché i nuovi film accentuavano il tema umano della realtà (come ispirazione e come stile) e rifiutavano i giuochi sterili dell'intelligenza astratta.

In *Sous les toits de Paris* Clair scende per le vie della città che aveva visto la sua infanzia malinconica e pensierosa: le prime immagini delle albe grigie, i camini dei tetti e i fanali notturni, le strade strette che la pioggia rende umide e livide, quasi irreali, le canzonette popolari dette a mezza voce al sole o alla pioggia, l'umanità viva, popolaresca, degli abitanti poveri ma non disperati e fiduciosi ancora dell'amore, dell'amicizia, della vita. L'adesione dell'artista al mondo rappresentato è sincera, e l'ispirazione diretta, tutta sentimentale. Non si tratta di un astratto « piacere della vita » come lo aveva inteso Picabia a proposito di *Entr'acte*, ma di una forza sentimentale di penetrazione nella realtà e di comprensione di quelle che sono le forze originarie dell'esistenza. Una canzone popolare, da finestra in finestra, da strada a strada, lega in un motivo comune il destino diverso dei personaggi. La donna, come la ballerina di *Entr'acte*, è presente nella vita degli uomini come un miraggio meraviglioso e terribile, ora capace di rendere la più straordinaria felicità, ora causa di inganni e di delusione. L'amicizia esce sconfitta nel film: non solo l'amore per la donna divide per sempre i due amici, ma li spinge all'ultimo indegno mercato dove anche l'amore è avvilito. C'è tristezza in Clair, forse più che malinconia, e lo scenario di Parigi, reso con felice intuizione poetica, continuamente di scorcio come in Utrillo, sembra rendere perfettamente l'atmosfera e il senso profondo delle situazioni umane. Ma la tristezza non si fa mai disperazione. Clair è uno dei pochissimi artisti moderni che non sia un decadente. Crede, nonostante tutto, alla forza della vita anche quando viene mortificata, crede all'istinto sano dell'uomo, come alle sue debolezze e ai suoi errori, e va a cercare i suoi protagonisti tra la gente umile perché meno corrotta e più vicina all'energie istintive dell'esistenza.

Questo è il significato che va dato al termine *cinema popolare* che è stato usato qualche volta per Clair. Si tratta, a differenza di quello che sarà il cinema populista francese, da Cavalcanti a Renoir, di un valore autentico e di una posizione sincera: non intellettualistica come in buona parte

del neorealismo italiano, e neppure didascalico-moraleggiante come nelle opere sovietiche del *realismo socialista*. I personaggi di *Sous les toits de Paris*, nella loro umile e malinconica evidenza esistenziale, sono innalzati a simbolo di condizione umana che Clair ha evocato come sensazione di tenebre e di sgomento. C'è ancora una certa levigatezza bonaria a rendere meno aspre le situazioni, a salvare l'autore dai toni decisamente drammatici, ma si tratta in fondo di un autocontrollo, un non venir meno al gusto della misura. Clair crede a certi ideali di vita sana, di felicità naturale, e riesce a conservare ai sentimenti tutta la purezza e l'ingenuità dell'istinto, e alla speranza di sopravvivere e di superare gli ostacoli il valore di una interpretazione etica. *Le million*, *A nous la liberté* e *Quatorze Juillet* sono, ognuno a suo modo, la reazione fantastica ed emotiva dell'uomo e dell'artista alla tristezza di *Sous les toits de Paris*. Dopo la denuncia scherzosa di *Un chapeau de paille d'Italie* e quella patetica di *Sous les toits de Paris*, l'autore svela direttamente i suoi ideali, il proprio modo di concepire e vivere la vita.

Le million è il film più noto di Clair, ed è forse il suo capolavoro. Ma non si tratta, a minor ragione di *Un chapeau de paille d'Italie*, di un balletto o di un *divertissement*, né tanto meno di un'opera completamente comica. Clair, è vero, costruisce con *Le million* il suo più perfetto meccanismo scenico, una girandola stupefacente di trovate originali, ma a fermarsi a questa osservazione si finisce per non scoprire il valore effettivo del film che è al di là della sua lucida perfezione formale; e sarebbe un errore veramente grave perché si riferirebbe ad un'opera che è tematicamente approfondita, e ricca di una fantasia che il cinema non saprà più ripetere.

Come nelle poesie più alte, non è possibile ne *Le million* togliere, aggiungere o spostare una sola immagine, senza mutarne il valore e perderne il ritmo musicalmente cadenzato, e tutto il fascino che ne deriva. La bellezza del film sta proprio infatti nel mirabile equilibrio che l'autore è riuscito a stabilire tra ispirazione ed espressione, ed è il caso, questa volta, di parlare di purezza classica. Nella perfetta architettura dell'opera il sentimento di Clair, estremamente sorvegliato, riesce a dire la sua più convincente parola. L'accostamento che è stato fatto, anche per *Le million*, con il *vaudeville* risulta ancora meno preciso, perché Clair, che parte certamente dal *vaudeville*, riesce ad arricchirlo di tanti altri significati di poesia e di spiritualità (una visione filosofica del mondo), da creare un'opera sostanzialmente nuova e diversa. *Le million*, se mai, con la cautela che comporta ogni paragone, si avvicina di più all'opera lirica del Settecento con le arie chiuse e i recitativi secchi, la festosità comica dell'azione, il fiabesco e le improvvise aperture sentimentali: pensiamo a Mozart naturalmente.

Il mondo che Clair propone ne *Le million* è il ribaltamento di quello di *Sous les toits de Paris*, e come il primo era la rappresentazione realistica di una patetica condizione umana, il nuovo è il modo fantastico di reagirvi e di sostituirlo, e il risultato è così felice e l'opera risulta così approfondita

nei suoi termini di *evasione* da acquistare il significato di una posizione morale, il credo cioè dell'autore fino a *Le silence est d'or*.

Questa volta la donna non è una avventuriera dal fascino sensuale, ma una ragazzetta dal visetto grazioso e pulito — Annabella —, che si muove agilmente anche quando non balla in tutù. Essa è come l'immagine ideale dell'innamorata, una bambina che è diventata donna, e sostiene con ingenua sincerità le schermaglie d'amore, le piccole gelosie e i bisticci improvvisi fino all'immane riconciliazione. E l'amicizia tra i due giovanotti squattrinati, mille volte sul punto di spezzarsi, per l'ambizione di denaro e l'illusione di un amore fatale — due errori — si incrina magari, come è umano, ma resiste fino in fondo, e nel grande ballo finale anche lo sconfitto ride e canta come se fosse vincitore. Il mondo varrebbe la pena che fosse così: i poliziotti si muovono al pari dei ladri come i protagonisti di una vecchia comica: hanno tutti facce sorridenti e modi scherzosi, e non perché Clair abbia voluto irridere i tutori dell'ordine, ma perché ha ritenuto che anche i malandrini fossero buoni come gli altri uomini e obbligati tuttavia a sostenere un ruolo diverso. Anche essi si commuovono a teatro quando i due cantanti lirici urlano a squarciagola un'opera che è quanto s'intende comunemente per sentimento (ma è evidente che per l'autore si tratta di una falsificazione del sentimento). E non è forse il capo della banda, l'indimenticabile Père la Tulipe, che suona il piano con animo ispirato, a tener fede, come un galantuomo, alla promessa fatta alla ragazza, e a sciogliere, proprio in ultimo, come nelle commedie antiche e nelle opere buffe, l'intricata matassa delle azioni e a far concludere la vicenda in perfetta felicità? I tetti e le strade di Parigi, gli interni delle case popolari, che pure sono eguali a quelli di *Sous les toits de Paris*, risultano diversi: più gai, partecipi, si può dire, dell'allegria generale. Ma il vero sentimento d'amore non si perde nella geometrica costruzione del movimento, e quando appare, timidamente e quasi di nascosto, è come il segno più vivo della presenza dell'autore che entra nel suo stesso giuoco senza ritenerlo soltanto un giuoco: nel tratto rapido e bellissimo della ragazza che dopo un litigio con il fidanzato straccia la fotografia di lui, e poi pentita, prima di aver rifatto pace, ne ricompone i pezzetti, e quando i due innamorati si ritrovano dietro le quinte del palcoscenico in un duetto d'amore che è sincero e vero così come è falso, in tutti i sensi, quello che è condotto contemporaneamente sulla scena dai cantanti. Non apparirà strano quindi, in questa concezione ottimistica della vita, che il regista abbia mosso i suoi protagonisti senza pause, come se avessero fin dalla nascita tracciato il cammino da compiere. Ed è così infatti, poiché ne *Le million* anche il destino, le forze estranee all'uomo, e che sono pure esse nella vita, diventa benigno, e non uno solo degli ingranaggi si guasta.

A chi considera il cinema francese di quegli anni che è già sulla strada di immergersi nella letteratura decadente e nei drammi di cronaca nera, dopo essersi liberato della letteratura surrealista dell'*Avanguardia* (*La Chienne* di Renoir — un capostipite del cosiddetto realismo francese — è del 1931;

Duvivier è alle porte, e Jean Vigo sarà presto preda del suo morboso tormento sessuale) i film di Clair appaiono come una boccata di aria pura. La vita vi è rappresentata magari troppo facile, ma degna di essere vissuta.

La reazione che era di tipo fantastico ne *Le million*, non poteva non estendersi, per naturale forza di espansione, ad una più vasta concezione sociale, di rapporti umani non più privati ma anche pubblici, alla lotta per la vita, e all'affermazione del diritto di esistere.

A nous la liberté, che è il film più caro a Clair, è pure l'opera, insieme a *La beauté du diable*, più ambiziosa e affaticata. Essa nacque — mera coincidenza storica? — quando Hitler assunse il potere in Germania, e il fascismo in Italia celebrava il primo decennale del Regime ormai saldamente padrone della situazione, e termina con i due amici che se ne vanno insieme cantando il couplet della libertà:

Mon vieux copain la vie est belle
 Quand on connaît la liberté!
 N'attendons plus, partons vers elle
 L'air pur est bon pour la santé.
 Partout si l'on en croit l'histoire.
 Partout on peut rire et chanter
 Partout on peut aimer et boire
 A nous à nous la liberté!

La polemica sociale è indubbiamente in prima linea e non servirà ripetere ancora tutte le affermazioni che sono state fatte, a proposito del film, contro la schiavitù meccanica della nostra società, né come Chaplin in *Modern Times* abbia risentito l'influsso di Clair senza riuscirne a ripetere i felici risultati artistici. Sarà forse più importante vedere come Clair riesca ad esprimere, con la condanna come al solito di un modo di vivere sbagliato, una aspirazione sentimentale che, per non essere più fantastica come ne *Le million*, può apparire anarchica ed utopistica. Non sarebbe naturalmente l'anarchismo tutto intellettuale di *Boudu sauvé des eaux* di Renoir o di *Zéro de conduite* di Vigo che sono contemporanei al film di Clair, né quello fiabesco e inconcludente di *Miracolo a Milano*, ma il segno che l'ottimismo di *Le million* è ormai confinato nei limiti di una visione evasiva che soltanto i due protagonisti conservano ancora come speranza e come salvezza. *Le million* finiva con un grande ballo a cui partecipavano tutti i personaggi della storia; in *A nous la liberté* i due amici se ne vanno soli per la strada solitaria: l'uno ha dovuto rinunciare a tutti i suoi sogni di potenza economica, l'altro ai suoi sentimenti d'amore. L'amicizia pare trionfare, ma in realtà essa prende forza da un fallimento che l'autore invece s'illude che sia il superamento di una condizione sbagliata. Il mondo è cambiato per Clair: i ladri in *A nous la liberté* fanno sul serio; la moglie tradisce l'industriale e se ne fugge con l'amante quando si accorge della rovina finanziaria del marito; la ragazza bionda non capisce l'amore del timido operaio e gli preferisce un più robusto compagno, e gli uomini più rappresentativi della società, in

tight e tuba, all'inaugurazione della nuova fabbrica, si gettano come sparpieri, dopo qualche attimo di indecisione e di falso pudore, sui biglietti di banca che il vento capricciosamente disperde.

Clair non ha voluto dare al racconto, nonostante la serietà dell'argomento, un tono serio, di opera sociale, perché ha ritenuto giustamente, così come aveva fatto qualche anno prima Bertolt Brecht con *Die Dreigroschenoper* (che poi Pabst ridimensionerà più gravemente) che anche la polemica potesse risultare più viva e più efficace attraverso le forme paradossali e umoristiche di una deformazione artistica che era stata tante volte sperimentata con successo. Abbiamo così il cantante lirico gigione che rimane a cantare anche quando tutti gli spettatori se ne sono andati; il rapido giuoco delle sostituzioni; il lavoro meccanico nella fabbrica dove basta perdere una battuta perché il perfetto sincronismo vada in fumo, e la fuga delle tube nere a causa del vento il giorno dell'inaugurazione — un passo giustamente diventato celebre e imitato con poco gusto da De Sica in *Miracolo a Milano*. Il ritmo però non è più così preciso come ne *Le million*, quasi l'autore sentisse qua e là il peso dell'impegno diverso, di realtà difficile da esprimere e non di fantasia. Il film in effetti, anche quando fa apertamente ridere, conserva sempre il valore un po' amaro della satira, e il sorriso dell'autore si vena di malinconia non solo nelle illuminazioni liriche del sentimento d'amore, come è stato sempre in Clair, ma anche — ed è questa in un certo senso novità da notare — in tutti i tratti più comici del testo. L'ottimismo che potrebbe apparire fondato sulla ritrovata amicizia dei due compagni di carcere più che a sfumature anarchiche si affida perciò al desiderio di non accettare il mondo e di continuare a credere alla favola. Ma la posizione, più forzata che ne *Le million*, sente già la malinconia che è nella lotta sostenuta dall'autore. Ancora poche sono le illusioni che rimangono. Poi verrà la lontananza dalla Francia, l'evasione sempre più accentuata dai temi reali a favore di una ispirazione *magica*. *Quatorze Juillet*, che chiude la serie dei capolavori clairiani del periodo, è appunto l'addio a Parigi, ed un commovente atto d'amore per la città amata.

Ritornano i consueti scenari di *Sous les toits de Paris*, le strade e i tetti e i lampioni di Parigi, i ragazzini che giuocano sui marciapiedi e un valzer popolare che scandisce l'azione. Clair torna con qualche nostalgia alla sua città, al mondo che tanto ama, ma non nella rievocazione della memoria per ritrovarvi « un tempo perduto », così come sarà ne *Le silence est d'or*, ma con tutta la viva e reale partecipazione della sua vita, in una sincera attualità di sentimenti. Viene scelto un giorno per la nuova storia, il più caro ai francesi e il più popolare, nel quale si immagina che tutti se ne stiano felici per le strade a ballare. Clair vuole i suoi eroi felici, contenti del proprio destino, nel medesimo scenario che aveva visto invece la patetica e infelice storia d'amore di altri suoi personaggi. L'ottimismo vuole assumere un tono realistico, dopo il carattere di fantasia e di evasione di *Le million* e di *A nous la liberté*, un trovare quasi profonde radici di esistenza per

sopravvivere ora che avverte i sintomi di un declino. Anche a Parigi si può essere felici, anche se si è poveri e il futuro è incerto: si balla sotto la pioggia con gli ombrelli aperti perché i suonatori non interrompono la musica (anzi la pioggia affretta gli abbracci e i baci). Ma la festa non vuol dire chiudere gli occhi alle difficoltà della vita per un ottimismo che non ha base, un dimenticare il clima di realtà in cui i personaggi sono immersi. Clair non è un utopista e riesce a distinguere perfettamente il valore e l'importanza della realtà dal desiderio o dalla speranza di una vita migliore. La morte della madre della fioraia — una sequenza mirabile di funerale — è proprio a ricordare che c'è sempre un destino sconosciuto che, insieme alla felicità, può condurre agli uomini la morte.

L'amore in *Quatorze Juillet* non può essere che un incontro felice, come ne *Le million*, anche se c'è una donna fatale, la stessa di *Sous les toits de Paris* — e la stessa attrice, Pola Illery — che riesce a turbare l'idillio e a ritardarne la conclusione. I due innamorati nelle ultime immagini del film, sotto la pioggia che è stata come il motivo conduttore del loro amore, si ritrovano per non lasciarsi mai più. E la felicità dei due giovani sembra essere la stessa che Clair prova a ritrovare la propria città e a farla rivivere in un clima di festosità. Nel modo di colorire i personaggi secondari e di sfondo c'è l'intenzione, come ne *Le million*, di costituire un vero e proprio coro indispensabile all'evocazione fantastica dell'azione. In *Quatorze Juillet* la caratterizzazione più riuscita è data da una famigliola-tipo della piccola borghesia, che è come sdegnata della festa che ha invaso la città e che, in una continua passeggiata sui luoghi della storia — un tirare dritto di fronte alle tentazioni — contrappunta e rende più vivace e più singolare quell'intimo senso di festosità che l'autore vuol descrivere. Ma Clair è tornato alla sua città anche con spirito polemico e si avvale dell'esperienza satirica di *A nous la liberté* per separare nettamente la festa popolare che vive per le strade e per la gente umile, semplice e di cuore franco, da quella tutta sofisticata e decadente che ha luogo nei ritrovi eleganti dove irrompe il vecchio pazzo con la pistola in pugno a mettere spavento e a divertirsi. Forse nella caratterizzazione dello squilibrato Clair ha ecceduto in toni farseschi, preso egli stesso dal divertimento che costruiva, quasi un annunzio della farsa di *Le dernier milliardaire*, e forse si avverte un cedimento del ritmo narrativo. Ma il tono di vaga eccentricità che egli ha voluto dare alla festa giustifica la divagazione che non è intellettualistica, ma entro i limiti accennati, funzionale e inserita nella rievocazione chiaroscurale della città, nel clima costruito, gratuito e realistico allo stesso tempo. È certo però che l'ispirazione diretta della vita e dei suoi problemi sentimentali viene totalmente consumata in *Quatorze Juillet* che è proprio l'epilogo, anche geometrico — nasce e termina per le strade di Parigi — del discorso aperto con *Sous les toits de Paris*. Abbiamo in *Quatorze Juillet* le ultime immagini della partecipazione attiva e sofferta di Clair ai propri ideali e al mondo che è suo e che con tanta coerenza rappresenta. Verrà poi infatti la lunga parentesi

evasiva, fino al ritorno in Francia, e con *Le silence est d'or* il riaccostamento al clima e ai motivi di *Sous les toits de Paris* e di *Quatorze Juillet* avrà un altro valore, nostalgico e rievocativo.

* * *

Veramente anche *Le dernier milliardaire*, che è l'ultimo film di Clair girato in Francia, potrebbe essere ricollegato al filone centrale che è stato esaminato, e considerato come l'epilogo del periodo più felice dell'autore, ma si tratterebbe assolutamente di un legame fisico-ambientale affatto debole. Non solo Clair abbandona il mondo vivo e reale della vita contemporanea, i suoi eroi popolari e il suo ottimismo sentimentale, ma riprendendo certi motivi di ispirazione sociale che erano stati risolti sentimentalmente in *A nous la liberté*, li deforma e li abbassa ad occasione di farsa. La critica della dittatura che, per il periodo storico in cui il film usciva, poteva essere un punto di contatto con l'attualità, era però presentata senza intima forza satirica, perché il congegno era troppo astratto ed arido e solo qualche tratto (la scena del baratto) rivelava la mano abile dell'artista. Così che si aveva l'impressione — proprio mentre Re Alessandro di Jugoslavia veniva assassinato a Marsiglia — che il regista si limitasse a un giuoco personale da operetta, senza neppure quelle giustificazioni di gusto e di ispirazione che sono in Lubitsch (*La vedova allegra* è contemporaneo a *Le dernier milliardaire*). I film che seguiranno perciò, quelli girati in Inghilterra e quelli americani, pur nei riconosciuti limiti di *opere minori*, costituiscono per Clair una forma sì evasiva nei confronti del suo impegno umano, ma non mai un travisamento della propria natura che anzi preciserà in queste opere una sua disposizione verso una fantasia *magica*, capace di assorbire tematicamente tutte le precedenti esperienze a cominciare da quelle sentimentali.

The Ghost Goes West rimane il film più divertente di quel periodo perché Clair riuscì meglio che in seguito a piegare la propria ironia francese all'umorismo anglosassone. L'ingegnosità della trama, con la satira verso il mondo americano e i suoi arricchiti esponenti plutocrati, spiega solo in parte la freschezza del film e il suo dinamismo. Privato di ogni preoccupazione realistica e fuori dell'ambiente parigino, e comunque francese, che condizionava e rendeva efficace la visione sentimentale della vita, Clair riprende i suoi vecchi motivi fiabeschi e li sviluppa in una direzione più propriamente magica con animo meno ingenuo e più scaltrito. L'amore che è al centro del film, non ha ovviamente il sapore di verità e di purezza di quelli parigini, ma il regista riesce a conferirgli ugualmente una sua grazia divertita, e a conservare qualche carattere tipico della problematica amorosa, come la timidezza maschile. L'ottimismo sentimentale però perde quasi tutta la sua funzionalità tematica e diventa praticamente una formula, sia pure scaltrita a confronto di quella delle contemporanee commedie americane, Capra in-

cluso. Prima di lasciare l'Inghilterra Clair girò un altro film, *Break the News*, che qui è opportuno ricordare soltanto per la sequenza davvero magistrale del protagonista che attraversa una città in preda alla rivoluzione e si trova a passare di volta in volta ora sul terreno occupato dai ribelli ora su quello dei regolari. A Hollywood Clair trovò le solite e note difficoltà commerciali incontrate da tutti gli altri registi europei, ma riuscì più di ogni altro ad imporre e a far rispettare certe esigenze di dignità e a conservare, in tutti i film che vi creò, il suo inconfondibile stile. Se si pensa alle paurose esperienze di un Lang e di un Renoir non si potrà non convenire che Clair riuscì a salvare l'anima e che continuò, anche entro modesti limiti di impegno, un suo discorso coerente e pulito.

The Flame of New Orleans, un'opera che è stata sottovalutata, al di là del giuoco intellettualistico della doppia interpretazione dell'avventuriera, ha un suo tono sentimentale non privo di efficacia, e Marlene Dietrich riporta, nel suo sorriso complice e malizioso, come un soffio del vecchio clima parigino patetico e scanzonato. Ma è *I Married a Witch* a portare alle estreme conseguenze gli elementi magici già annunciati da Clair con *The Ghost Goes West*. Gli spiriti si fanno di carne e d'ossa e scendono baldanzosamente in campo in una realtà che si identifica perfettamente con la fantasia. L'evasione del regista è ormai al massimo grado; non si può parlare d'altro che di favola nell'accezione più usuale del termine. Naturalmente il tema d'amore non viene abbandonato, ma deve piegarsi alle nuove e tutte particolari esigenze. E se Fredric March, pur bravo, non riesce ad avere la stessa naturalezza e duttilità dei precedenti attori francesi, Veronica Lake impersonifica abbastanza validamente un *sexappeal* così fuori dell'ordinario. L'estro di Clair non si è offuscato, ed ora che l'ispirazione sentimentale non urge più con tanta evidenza dentro di lui, il giuoco dell'intelligenza viene in primo piano. Ma il cerebralismo per fortuna è evitato, anche se queste storie americane, poggiare come sono sull'irrealità, e tutte risolte in chiave di divertimento fantastico, prestino il fianco a numerosi appunti di sforzatura intellettualistica. È proprio il termine più magico della rappresentazione, l'insistere sulle figure dei fantasmi delle streghe e degli angeli, a dare un respiro non meccanico all'azione e a conferirle una certa dolcezza di toni.

It Happened tomorrow si articola intorno ad una trovata ingegnosa — un reporter riceve ogni sera una copia del giornale dell'indomani — ma non si esaurisce nell'intelligente giuoco delle combinazioni proprio per quel senso magico che Clair riesce a stabilire e che nel vorticoso finale sembra voler travolgere perfino il protagonista. L'ottimismo dell'autore ha qui un'altra aperta manifestazione: il giovanotto non muore e anzi corona felicemente il suo amore; ancora una volta in destino è vinto. Anche in *And Then There Were None*, tratto da *Ten Little Niggers* di Agatha Christie, che è il quarto ed ultimo film girato in America da Clair, abbiamo una soluzione ottimistica a dispetto del testo originale. Il film costruito con la solita cura dei particolari e la medesima bravura nel ritmo, si discosta dal filone dei

film gialli, non tanto per il tentativo qua e là riuscito di una analisi non schematica della psicologia dei personaggi, quanto per il significato ottimistico che Clair, fedele ai suoi ideali, vuole anche qui affermare. I due giovani sono gli unici a salvarsi: essi soli non hanno colpe sulla coscienza. Un amore, pare voglia concludere Clair, anche nelle condizioni ambientali più difficili, ha la forza e il dovere di sopravvivere.

* * *

Dopo la fine della guerra Clair ritorna in Francia, ma molte cose sono cambiate dai tempi di *Quatorze Juillet*. L'Europa è distrutta e negli animi c'è ancora odio e disperazione. Ed è cambiato naturalmente anche il cinema. In Francia la cosiddetta scuola realistica — Renoir, Duvivier, Carné — è ormai completamente esaurita, e le novità più importanti sono di ordine spiritualistico come quelle di Bresson, o di una esasperazione sadica del pessimismo, come in Clouzot, a parte il felice caso isolato di *Le diable au corps*, anch'esso peraltro riconducibile sia allo spiritualismo che al decadentismo. In Italia nasce e si afferma il neo-realismo che è di una straordinaria importanza nella storia del cinema, più che per le opere di valore che offre, per la violenta forza di rottura che rappresenta verso le antiche formule cinematografiche, a cominciare da quelle falsamente realistiche e letterarie francesi, ed è in questo clima che Clair deve riprendere il lavoro e trovare un nuovo inserimento nella vita.

Ma la guerra ha significato molto anche per Clair. Già il primo conflitto mondiale, il duro contatto con una esperienza terribile di morte, aveva ispirato a Clair una serie di poesie di chiara intonazione drammatico-pessimistica che era stata forse la spinta iniziale, nella composizione dei film, all'ironia trasfiguratrice e lirica, ma carica di serie intenzioni polemiche nei confronti della società. La nuova tragedia, ancora più vasta e più drammatica della precedente, benché vissuta da lontano e non attivamente, mette in giuoco e per sempre tutti gli ideali di ottimismo e di felicità sentimentale a cui l'autore era rimasto sempre legato e fedele. Non era certo più il tempo di *Air pur*, il film sui ragazzi che Clair aveva iniziato nel 1939 in Francia e che lo scoppio del conflitto aveva fatto interrompere, ora che avevamo *Sciuscià* e che il problema dell'infanzia assumeva un carattere drammatico di denuncia sociale, ma *Le silence est d'or*, nella sua bellezza di opera pura, è già, ci sembra, il segno sicuro di una seria evoluzione. La delusione provata per la nuova realtà è tale che l'autore non ha il coraggio di affrontarla direttamente. Non ritroverebbe più nella realtà i suoi personaggi di un tempo e la sua vena sentimentale che anche quando si mutava in tristezza riusciva a mantenere sempre, nel legame patetico con l'attualità della vita, una speranza di liberazione e di conforto. D'altra parte un artista come Clair che non nasceva allora al cinema come gli italiani, non poteva rinunciare al suo stile e alla propria concezione dell'opera cinematografica per quel carattere

di necessità personale e inconfondibile che concezione e stile avevano assunto nello sviluppo della sua personalità creativa, così come sarebbe stato assurdo chiederlo a un Chaplin, a un Dreyer o a un Eisenstein. Era all'interno di se stesso, nei limiti ormai resi classici del suo stile che doveva avvenire l'approfondimento tematico, così come sarebbe avvenuto per Chaplin in *Monsieur Verdoux*. E il contatto, Clair lo stabilì mediatamente, nella forza evocatrice della memoria non molto diversamente, come punto di partenza, di quanto aveva fatto Proust con *A la recherche du temps perdu*. L'accostamento con lo scrittore francese è meno casuale di quanto possa apparire se si pensa alle predilizioni del giovane Clair per *Du côté de chez Swann* e di *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, quando egli si riteneva uno dei pochi e dei primi ammiratori di Proust. Ma l'evocazione di un tempo perduto, voleva avere più propriamente un valore nostalgico, di un omaggio a un'epoca che il tempo passato e i ricordi dell'infanzia hanno reso ancora più lontana e più distaccata dal ritmo della vita moderna. Clair però, con una intuizione geniale, identifica il passato con la nascita del cinema, un mondo di sogni e di illusioni, per precisare meglio la sua adesione sentimentale. Nel rivivere la propria giovinezza l'autore si accorge che il mondo è cambiato e che non è più possibile ripetere le esperienze del passato. Ecco perché *Le silence est d'or* è più triste, pure nel finale lieto, di *Sous les toits de Paris* che era stato il grado più avanzato del pessimismo di Clair. Parigi ritorna nelle immagini di *Le silence est d'or*, e ritornano i valzer, i fanali, le strade e gli amori parigini, tutto il mondo vivo di *Sous les toits de Paris* e di *Quatorze Juillet*, ora vivo soltanto nella memoria e reso ancora più stilizzato e idealizzato. L'intreccio del film ha permesso ad alcuni critici di chiamare in causa *L'Ecole des femmes*, ma il tono di *Le silence est d'or*, e il suo significato poetico, sono completamente estranei all'arte di Molière, e sarebbe più giusto, volendo stabilire dei paragoni, fare il nome di De Musset.

A differenza di *Un chapeau de paille d'Italie* dove la rievocazione di un'epoca passata aveva un sapore caricaturale e polemico, ne *Le silence est d'or* vi è solo comprensione e tenerezza, e gli ambienti e i personaggi sono visti in toni pacati di rimpianto. Non per nulla questa volta il protagonista non è un giovane, ma un uomo maturo. L'amore dei due giovani, nato come per un giuoco del destino, non ha tanto valore a sé stante, di forza sentimentale come nei film precedenti, ma in relazione e in funzione del protagonista. E al contatto della nuova e sincera esperienza d'amore, dopo le tante avventure senza importanza, che Emilio riacquista il senso preciso della propria emotività. Comprende il significato del suo destino di uomo solo, e i limiti che per ragioni di buon gusto non sono da superare. Ma questa volta Clair, nel far trionfare l'amore dei giovani, non è più sicuro di se stesso. Non lo fa volentieri e spontaneamente. Emilio è una persona più intelligente e più umana del giovane rivale e deve cedere le armi soltanto per una ragione di età. Il trapasso invero avviene con grande dignità, ma è egualmente triste. Clair rientra di forza nelle linee tradizionali del suo passato, ma si

capisce che ci ritorna con grande sforzo e per restare fedele alle proprie idee. Diversamente si comporterà Chaplin in *Limelight* dove l'amore di Calvero per la giovane ballerina, per una identica soluzione in favore della giovinezza, si concluderà in aperto dramma. Clair al dramma giungerà più tardi con *Les grandes manoeuvres*, ma per il suo carattere di autore un film come *Le silence est d'or* rappresenta una importante innovazione. Il personaggio della ragazza è già un approfondimento psicologico di certe passate figure femminili, quasi una sintesi dei due diversi modi con i quali Clair ha visto finora le donne. Ragazza dal volto compassato e dallo sguardo ingenuo, essa poi svela una volontà ben precisa, e vive la sua avventura di amore, all'insegna dei versi di Ronsard, con una perizia non proprio giovanile. Ma anche il tema dell'amicizia non appare più svolto secondo i vecchi schemi. Non c'è più determinatezza e volontà a conservare, difendere o infrangere una amicizia, ma la forza superiore ed occulta del destino. Abbiamo, ci pare, ne *Le silence est d'or*, una evoluzione in senso pessimistico e fatalistico dei motivi più importanti della tematica clairiana. Lo stile è invece ancora lo stesso, ironico e sentimentale: e c'è ancora il gusto sottile delle trovate espressive, la delicatezza dei passaggi e delle sfumature. Così gli ambienti hanno quella meravigliosa coloritura che è quasi impossibile spiegare, e i personaggi minori, il solito coro, quel carattere tutto speciale di contrappunto festoso. Ma questa fedeltà dello stile non deve trarre in inganno. Clair non potrà mai abbandonare, senza tradirsi e rinnegarsi, il proprio modo di espressione, ma potrà come ha fatto trovare motivi sempre nuovi e vitali per una interpretazione sincera della realtà.

Ne *La beauté du diable*, un film ambizioso come *A nous la liberté*, gli elementi di una sensibilità ormai impegnata ai problemi contemporanei sono molto più numerosi e più profondi che ne *Le silence est d'or*. Purtroppo, proprio per l'impegno tematico smisuratamente esteso e troppo dichiarato invece che filtrato attraverso i valori di una rappresentazione artistica, Clair non riesce a stabilire il tono esatto della narrazione. La causa principale dell'insuccesso è però da attribuire alle particolari condizioni in cui il regista si trovò a girare il film in Italia, in un ambiente estraneo alla sua vocazione. Il film che per l'impostazione non poteva ovviamente avvicinarsi allo stile delle opere neorealiste italiane, finiva per risultare astratto e come avulso da ogni impegno realistico senza peraltro sconfinare nell'aperta fantasia, dimostrando quanta sostanziale importanza avesse per l'opera di Clair il legame con l'ambiente francese. Il mito di Faust è, insieme a quello di Don Giovanni, il più affascinante e terribile della civiltà moderna, e si capisce come abbia e continui a tentare gli artisti contemporanei. Clair per la variazione cinematografica del mito si fa aiutare da un letterato raffinato come Salacrou il quale collabora alla sceneggiatura ed accentua da parte sua l'impostazione intellettualistica del testo. Il significato umano e morale dell'eroe di Goethe è così praticamente rovesciato. Non abbiamo più i fermenti romantici di una anima continuamente tesa, nel corso di mille

esperienze, in uno sforzo di conoscenza e di operosità, e neppure una interpretazione moderna esistenzialistica, di angoscia del dramma, ma il freddo e schematico cammino di un uomo che non ha dentro di sé un mondo da far rivivere al contatto della vita. Il pessimismo di Clair è quasi totale, ma una critica che tendesse a liquidare il film per la posizione negativa assunta dall'autore nei confronti della civiltà e del progresso sarebbe completamente fuori strada, in quanto i difetti sono così evidenti che non è proprio il caso di andare a prendere di petto le idee del regista. Se si esclude la mirabile sequenza dello specchio — il giovane vede riflesso nello specchio il suo futuro terribile e ne prova orrore — *La beauté du diable* non rivela mai una ispirazione approfondita e sincera, ma sì piuttosto il rigore impeccabile ma quasi sterile di uno stile svuotato di una concreta sostanza umana. Sbiadita è la figura di Margherita, un pallido ricordo degli indimenticabili personaggi femminili di Clair, e non ha forza emotiva l'amore dei due giovani che dovrebbe invece rappresentare per il regista l'unico punto saldo in un mondo cattivo e corrotto.

Les belles de nuit non ha l'impegno filosofico di *La beauté du diable*, ma è risolto egualmente nei limiti della nuova problematica di Clair, anche se sono più accentuati i motivi sentimentali secondo le indicazioni e le esperienze dei primi film muti. Il contrasto tra il passato e il presente e il rimpianto dei tempi felici (*Le silence est d'or*) era già stato abbandonato ne *La beauté du diable* dove non c'era più un riferimento preciso ad una epoca e la risoluzione finale dell'amore che salva i protagonisti non era sufficiente ad attenuare il pessimismo che abbracciava insieme il presente e il futuro. Ne *Les belles de nuit* il protagonista si accorge, vivendo nei sogni le avventure che non può vivere per timidezza nella vita, che in verità non esistono tempi felici, e che certe disavventure, sia pure in modo diverso, sono sempre accadute. Si giunge così apertamente ad una estensione storica del pessimismo che prima era localizzato al tempo presente. Ma Clair ha timore della scoperta che ha raggiunto. Non si sente ancora in grado di affrontarla in tutte le conseguenze che comporta e di approfondirla; ed è in questo senso che si comprende e si giustifica la risoluzione ottimistica — come ne *La beauté du diable* — con il giovane professore di solfeggio che abbandona i sogni e ritorna a vivere. Ma si tratta di un ottimismo di circostanza e non già di un sentimento profondamente vissuto come ai tempi di *Le million*. Il film però oltre a questi limiti tematici ne presenta altri, non indifferenti, di ordine stilistico. Se *La beauté du diable* costituiva almeno un tentativo interessante, per quanto sbagliato, di innovazione anche stilistica — una espressione adatta alla gravità del tema — nel nuovo film Clair si ripete continuamente nelle trovate tecniche e nella caratterizzazione dei personaggi così da costituire quasi una antologia della sua antica produzione. Ormai Clair, al punto in cui era giunto, non poteva più girare un film ambiguo senza smarrirsi completamente. Doveva operare una scelta precisa e portare ad una conseguenza valida il fermento pessimistico. *Les grandes ma-*

noeuvres, che è sulla linea delle opere più importanti, sarà proprio la parola che si attendeva dall'artista.

La critica è rimasta disorientata e non ha saputo darne, in genere, un giudizio che sapesse spiegare compiutamente il significato originale del film, nella poetica di Clair, e il suo impeccabile valore artistico. I più nanno creduto che si trattasse di un'opera minore, una stanca ripetizione dei motivi più usati, e che tutta l'importanza si esaurisse nella ricostruzione felice della *belle époque* e nell'uso discreto e delicato del colore. Ma lo stesso autore veniva in aiuto di chi non fosse capace di comprendere la serietà del film, avvertendo che si trattava di una *commedia drammatica*, un'opera non scritta per un divertimento evasivo, ma per suscitare riflessioni critiche e partecipazione sentimentale. *Les grandes manoeuvres*, come i migliori film di Clair, è insieme commedia di caratteri e commedia di situazioni, ed è forse questo doppio piano di ispirazione a trarre in inganno e a non permettere un esame equilibrato. Questa volta Clair non chiede aiuto a letterati famosi. Scrive tutto da sé una sceneggiatura che è così perfetta da assumere un autonomo valore letterario, e usando per la prima volta il colore con la perizia di un veterano, nella scia della migliore tradizione da Castellani a Visconti, da Olivier ai giapponesi, realizza una delle sue opere più originali e affascinanti.

Dopo Faust è la volta di Don Giovanni, e si capisce come anche tematicamente sia accentuato il pessimismo che infine trova un logico sviluppo e una precisa giustificazione stilistica. Faust ne *La beauté du diable* si salva, sia pure in modo poco convincente, grazie all'amore, ma il Don Giovanni di *Les grandes manoeuvres*, il tenente Armando de la Verne, è condannato dalla sua stessa natura amorosa alla perdizione. E la prima volta in Clair che l'amore è visto in un intreccio drammatico come conflitto di anime, ed è la prima volta che non abbiamo una risoluzione comunque positiva al termine della storia. Il regista, è noto, voleva in un primo momento concludere il racconto con il suicidio della donna: il tenente partendo vedeva che la finestra della vedova era aperta, secondo la propria preghiera, e aveva l'illusione di essere stato perdonato, mentre invero la poveretta si era uccisa con il gas e la gente accorsa in aiuto aveva aperto i vetri, ma forse era un volere andare troppo in là, spingere il giuoco fino all'esasperazione quando già si era arrivati ad una conclusione precisa.

Nel film Clair mantiene intatti tutti gli elementi caratteristici del suo mondo ironico, e lo stile non risulta in genere diverso da quello di tutte le altre opere. Abbiamo così, ancora una volta, tutti i personaggi minori visti e caratterizzati con simpatia festosa e con ironia, un valzer come motivo fondamentale e l'osservazione sottilissima, beffarda e patetica, delle debolezze umane. Alcune trovate sono tra le più felici dell'artista: così la scena del teatro è all'altezza delle invenzioni di *Le million*, e rivela a distanza di tanti anni una mirabile freschezza ispirativa. In alcuni tratti però il contenuto è così evidentemente serio che perfino lo stile assume un andamento

insolito, di assoluta credibilità drammatico-sentimentale: la figurina della cocotte, «l'ultima arrivata», che tira su dal cappello dell'ufficiale il biglietto della scommessa, e partecipa, gli occhi fermi e un po' tristi, al dolore del tenentino che fischietta distratto; il ballo che termina con il primo bacio o l'ultimo colloquio in carrozza e la desolata separazione. E anche nell'ambientazione della vita di provincia, veramente felice dopo lo schematico tentativo di *Les belles de nuit*, l'ironia non è mai isolata in effetti particolari, ma adoperata tutta in funzione di satira per un discorso serio e completo di indagine, e non solo di cornice della storia principale. E anzi l'ambiente, così amaramente messo a nudo, la vita facile e inutile che vi si conduce: gli ufficiali che non hanno nulla da fare, e passano da un pranzo a un ballo o a un duello, e alla serata con una donnina facile o con «una signora per bene», le zitelle pettegole e le signore adultere, la disposizione crudele allo scherzo, a rendere più evidenti i termini del fallimento di un sentimento serio. Per questi motivi *Les grandes manoeuvres* è molto più approfondito di *Un chapeau de paille d'Italie* dove la satira del costume era limitata a certe situazioni caratteristiche dell'intreccio senza coinvolgere i caratteri dei personaggi. La polemica è spinta da Clair alle conseguenze più gravi: nella luce in cui egli propone i fatti e colloca i personaggi, l'avventura del tenente, nata da una scommessa — un elemento frivolo tipico dell'ambiente — e poi a mano a mano fattasi sentimento serio e appassionato, entro i limiti di capacità del giovanotto, viene proprio a significare l'impossibilità di una comunicazione amorosa e la condanna assoluta di un mondo sostanzialmente inutile. La scelta della *belle époque* ha perciò un valore polemico e non nostalgico. Siamo lontani dalla rievocazione sfumata di *Le silence est d'or*. Si può parlare invece più propriamente di opera storica: interpretazione critica di un'epoca alla luce della moderna sensibilità.

Clair è perfettamente in linea con la problematica più tormentata del nostro tempo. Il tema dell'incomprensione, sia pure localizzato al sentimento d'amore, e quello della solitudine (la donna, è facile immaginarlo, rimarrà sola: non potrà più sposare il bravo ma irresoluto signore borghese schiavo, pure lui, delle convenzioni borghesi) sono caratteristici e indicativi della cinematografia attuale, e basterà fare il nome di Fellini che ne è il più valido e originale rappresentante. In Clair però non c'è una apertura verso la speranza, in *Les grandes manoeuvres*, ma chiuso e determinato pessimismo. Soltanto la donna non è un personaggio della *belle époque*: ha un'anima moderna, e Clair potrebbe dire di lei quello che Flaubert diceva di Madame Bovary. È l'unico personaggio che non subisce le critiche dell'autore: è l'unica che ama sul serio e in modo giusto, e quando crede il tenente morto in duello non ha paura di allontanarsi dalla chiesa e di correre a casa di lui. Ma non è della provincia: viene da Parigi, la città di Clair e dei suoi film sentimentali vissuti non come convenzione ma come sincerità. La sua vita in provincia è una condanna. Fallito il tentativo di evaderne per mezzo dell'amore, rimarrà in prigione.

Maria Luisa Rivière è il più complesso personaggio femminile di Clair. La ragazza di *Le silence est d'or* si è fatta donna completa, ha conosciuto la vita, ma ha ancora nell'animo la forza dell'illusione amorosa, e a poco a poco quasi timidamente vi si adatta. Il suo ultimo sguardo per il tenente de la Verne non è d'odio ma di pietà, ed è questo sentimento così raccolto a conferire al film un fascino accorato. La scena in carrozza rivela una donna ormai morta alla vita. Clair tocca il vertice della sua polemica. Il tenente è così conscio della propria natura irresoluta, « poco seria », facile agli entusiasmi e alle delusioni, che non sa neppure reagire, benché addolorato e sincero, alla situazione, e si adatta prontamente alla volontà del destino, come se dal primo momento avesse saputo che tutta la sua avventura, nata nel segno del giuoco, dovesse terminare all'improvviso al di fuori della propria volontà.

Il realismo di Clair, se ci fosse stato bisogno ancora di una prova, è così evidente in *Les grandes manoeuvres* che non è più possibile dubitarne. Non è tanto realismo d'ambiente quanto di sentimenti, e investe l'integralità spirituale della persona umana. Non si può certo dire se è possibile procedere in avanti lungo questa direzione o no, se il regista è disposto ad allargare ancora di più il significato pessimistico della sua esperienza o preferisca invece reagirvi come aveva fatto con *Le million* dopo *Sous les toits de Paris*. Ma qualunque cosa diranno i nuovi film di Clair c'è da essere sicuri che non verrà mai meno l'impegno umano e la ricerca espressiva. Clair è un artista troppo sensibile per abbandonare il campo.

GIOVANNI LETO

FILMOGRAFIA

Paris qui dort (1923): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; interpreti: Henri Rolland, Marcel Vallée, Albert Préjean, Martinelli, Pré fils.

Entr'acte (1924): soggetto e sceneggiatura Francis Picabia; regia René Clair; interpreti: Jean Borlin, la ballerina Friis, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp.

Le fantôme du Moulin Rouge (1924): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; interpreti: Albert Préjean, Sandra Milovanoff, Georges Vaultier, José Davert.

Le voyage imaginaire (1925): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; interpreti: Dolly Davis, Jean Borlin, Albert Préjean, Maurice Scutz, Jim Gérald.

La proie du vent (1926): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; interpreti: Charles Vanel, Lillian Hall Davis, Sandra Milovanoff, Jean Murat.

Un chapeau de paille d'Italie (1927): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; interpreti: Albert Préjean, Olga Cecova, Marisa Lafa, Yvonneck, Alice Tissot, Alex Bondi, Pré fils.

La tour (1928): regia René Clair.

Les deux timides (1928): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; interpreti: Maurice de Féraudy, Pierre Batcheff, Vera Flory, Jim Gérald, Françoise Rosay.

Sous les toits de Paris (1930): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; musica di Raoul Moretti; interpreti: Albert Préjean, Pola Illery, Gaston Modot, Edmond Gréville, Paul Olivier.

Le million (1931): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; musica di Armand Bernard, Philippe Parès e Georges van Parys; interpreti: Annabella, René Lefèvre, Vanda Gréville, Paul Olivier, Costantin Groesco, Louis Allibert.

A nous la liberté (1931): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; musica di Georges Auric; interpreti: Raymond Cordy, Henri Marchand, Rolla France, Paul Olivier.

Quatorze Juillet (1932): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; Musica di Maurice Jaubert; interpreti: Elina Labourdette, Jean Mercanton e diciassette ragazzi. Raymond Cordy.

Le dernier milliardaire (1934): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; musica di Maurice Jaubert; interpreti: Max Dearly, Renée Saint Cyr, Marthe Mellot, José Naguero, Raymond Cordy, Paul Olivier.

The Ghost Goes West (1935): soggetto da un racconto di Erik Keown; sceneggiatura Geoffrey Kerr, Robert Sherwood e René Clair; Regia René Clair; musica di Michael Spoliansky; interpreti: Robert Donat, Jean Parker, Eugene Pallette.

Break the News (1937): soggetto e sceneggiatura René Clair e Geoffrey Kerr; regia René Clair; musica di Theo Mac Koben; interpreti: Maurice Chevalier, Jack Buchanan, Gertrude Musgrove, June Knight.

Air pur (1939, incompiuto): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; musica di Maurice Jaubert; interpreti: Georges Rigaud, Annabella, Pola Illery, Paul Olivier,

The Flame of New Orleans (1940): soggetto e sceneggiatura Norman Krasna; regia René Clair; musica di Franck Skinner; interpreti: Marlene Dietrich, Bruce Cabot, Roland Young. Mischa Auer.

I Married a Witch (1942): soggetto e sceneggiatura Robert Pirosh e Mac Connelly; regia René Clair; interpreti: Fredrich March, Veronica Lake, Robert Benchley, Susan Hayward.

It Happened to Morrow (1943): soggetto e sceneggiatura Dudley Nichols e René Clair; regia René Clair; musica di Robert Stolz; interpreti: Dick Powell, Linda Darnell, Jack Oackie, Edgard Kennedy.

And Then There Were None (1945): soggetto e sceneggiatura Dudley Nichols e René Clair; regia René Clair; musica di Charles Previn; interpreti: Barry Fitzgerald, Walter Houston, Louis Hayward, Roland Young, June Duprez, Misha Auer, Queenie Leonard, Richard Hayden, Judith Anderson, sir Aubrey Smith.

Le silence est d'or (1947): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; musica di Georges van Parys; interpreti: Maurice Chevalier, François Périer, Marcelle Derrien, Dany Robin, Gaston Modot, Paul Olivier, Raymond Cordy.

La beauté du diable (1949): soggetto e sceneggiatura René Clair e Armand Salacrou; regia René Clair; musica di Roman Vlad; interpreti: Michel Simon, Gérard Philipe, Simone Valère, Nicole Besnard, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Raymond Cordy.

Les belles de nuit (1952): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; musica di Georges van Parys, Georges Auric e Louis Beydts; interpreti: Gérard Philipe, Magali Vandel, Martin Carol, Gina Lollobrigida, Paolo Stoppa, Raymond Cordy.

Les grandes manoeuvres (1955): soggetto, sceneggiatura e regia René Clair; musica di Georges van Parys; interpreti: Michèle Morgan, Gérard Philipe, Brigitte Bardot, Jean Desailly, Pierre Dux, Jacques Fabbri, Magali Noel.

MISCELLANEA E VARIETÀ

EMINESCU E PASCOLI

Chi crede all'esistenza di spiriti congeniali, nel mondo delle lettere, non ha difficoltà a concedere che, sotto lo stimolo di determinate condizioni d'ambiente e cultura, due poeti possano trarre dal tormento di una loro umana esperienza, individuale e sociale, un messaggio in cui siamo costretti a riconoscere un sentire fraterno. Esso si manifesta come una corrispondenza di inquietudini e speranze, come una coincidenza nella visione del mondo e della storia, che si riflettono persino, indipendentemente da interfeerenze di cultura o da derivazioni dirette, nel particolare atteggiarsi del loro linguaggio poetico, nel configurarsi delle immagini plasmate dalla loro *vis fabulatrix*.

Chi, in Italia e in Rumenia, s'è occupato della poesia di Eminescu ha sovente accostato il nome del poeta rumeno¹ a quello del Leopardi. A legittimare il parallelo pareva dovesse bastare il comune orientamento pessimistico del loro pensiero, che fa centro sul problema del dolore e della morte. E scontato pareva anche il fatto che dal rapporto — più o meno approfondito e ragionato — la poesia leopardiana balzasse aureolata di un serto di superiorità, all'altra imponendosi per severità di costruzione concettuale, per la forza coerente di una meditazione che impone il freno del raziocinio all'inquietudine sentimentale, di cui la poesia conserva solo l'eco purificata.

Ma se c'è personalità spirituale che non può aiutarci a capire interamente Eminescu è, a mio parere, proprio quella di un Leopardi: e a separare i due poeti sta in primo, se non proprio in unico luogo, la loro natura profonda, quel dato irriducibile che ogni uomo porta in sé, e che chiamiamo, con un termine plurivalente e pregnante, «il temperamento». È il temperamento, cioè quel complesso di caratteri storici da cui deriva la *singolarità* inimitabile dell'«individuo», che spiega l'evoluzione in senso coerentemente razionalista, austeramente stoico, del pensiero di un Leopardi; è il «temperamento», che gli ha fatto rifiutare con sereno disprezzo — di fronte all'indifferenza della cieca Natura, che ci trae con sua forza operosa dal nulla per gettarci in braccio alla morte e al dolore — il conforto dei «cari inganni», le superbe illusioni di una fede, proponendo all'uomo, a consolar il deserto di lava dell'esistenza col suo coraggioso fiore, la solidarietà, non intesa come sentimentalismo umanitaristico, ma come l'unica arma di resistenza e difesa: e però come un severo dovere.

Nella poesia del Leopardi nessun cielo piove pietoso le lacrime della sua *sfînta bogătie*, come dirà Eminescu, del suo tesoro astrale, sulla pena dell'uomo; nessun cielo dispiegherà in visioni corrusche il fulgore d'oro di paradisi perduti, le orientali dimore del Desiderio dell'anima, *curtile dorului*, verso cui si protende il nostro rimpianto inestinguibile *cu dor lung, nestins, insomn*.

E mentre — per ricorrere subito ad un riferimento preciso — nella lirica *Mortua est* il poeta rumeno si lascerà tentare dalla speranza di un al di là, che si configura, come nei fiabeschi racconti d'oriente — fiumi di luce incandescente che lambiscono mura di castelli corruschi — il Leopardi, meditando il destino delle giovani donne, che dille-

¹ N. nel 1849, m. nel 1889.

guano — così come non sorte — senza aver vissuta la propria vita, non trova consolazione neppure in immaginazioni poetiche, risuscitate, se non da una fede realmente operante, da una tradizione religiosa presente come memoria: « il loco / a cui movi, è sottoterra: / Ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno. / Forse beata sei; ma pur chi mira, / Seco pensando, al tuo destin, sospira ».²

La terra — e la terra soltanto — è l'orizzonte entro cui si svolge, più spesso infelice che felice, tutta la vicenda, tutto il destino dell'uomo. Né il ciclo delle rinascite, che trae dalla morte la vita e dalla vita la morte, esalta la sua fantasia, commuove l'animo contemplante, comunicandogli il brivido dell'ebbrezza panteistica.

In lui l'aspirazione al non essere, espressa con voce purissima nell'*Infinito*, è desiderio di uscire dai limiti dell'autocoscienza, che è dolore. Ma il poeta ne vive intuitivamente l'esperienza — sia pure per un attimo — senza bisogno di affidarsi alle suggestioni della narcosi, al mondo larvale del sogno: ché anzi egli ne tocca la vertigine attraverso il lucido approfondimento di percezioni concrete e reali: la siepe e il suon del tempo, che propongono al pensiero, come intuizioni contrastanti, la « sensazione emotiva » dello spazio illimitato e dell'eternità del silenzio.

Basterebbero tali segni a farci riconoscere l'inadeguatezza del paragone cui si è all'inizio accennato. Come accostare a questa visione, solenne e grandiosa, ma nuda e desolata, la visione di Eminescu, tutta balenante, di riflessi astrali; tenebrosa sì, e tragica, cioè pessimistica, tutta punteggiata però di vibrazioni luminose, di bagliori che scendono appunto dal cielo? Come conservare alla poesia di Eminescu il suo carattere peculiare e il suo stesso significato cosmico, se si impoverisce di quel *fior cereșc*, di quel brivido metafisico di cui parla il poeta e che tutta la pervade e l'anima?

Non intendiamo qui — si badi bene — discutere la validità razionale di un messaggio poetico; né indagare per quali vie una educazione di pensiero d'impronta razionalistica si sia venuta sviando nei sentieri suggestivi — ma praticamente sterili — della metafisica. La suggestione e la ricchezza della parola poetica eminesciana è felicemente legata a questa contraddizione, perché il poeta ha tratto da essa, e dalla inquietudine, dalla perplessità, dallo stato perenne di squilibrio e di « crisi » che ne deriva (poiché la contraddizione rimarrà sempre aperta), stimolo e alimento vitale al suo *poetiv*. Il che è quanto ci basta — in questa sede — di assicurare al giudizio critico.

C'è un altro poeta in Italia che ha percorso lo stesso cammino, sino a trovarsi spinto — lui, avviatosi per i sentieri coraggiosi della scienza positiva — verso soluzioni alogiche, dove la suggestione del sentimento trionfa sull'evidenza di verità, severamente dedotte per via di speculazione razionale. È lui lo spirito più congeniale a Mihail Eminescu, cui lo avvicina anche una singolare corrispondenza di ambiente familiare e di vicende esteriori. Si chiama Giovanni Pascoli.

Nati entrambi in una famiglia di media civiltà contadina³ — e non aristocratica — essi resteranno sempre legati, attraverso il filo tenace del ricordo, al breve paradiso dell'infanzia, da cui furono troppo presto e violentemente scacciati: l'uno, alla Romagna solatia, il dolce paese, biondo di stoppie balenanti, tutto fremente di alberi e di mormorii di acque; l'altro, alla *vâlcioară ce undulă în flori*, il nido di speranze spezzate, *cuibul visărilor mele*, lassù nella sua pittoresca Bucovina.

Su questo paradiso una precoce esperienza di sventura, di povertà, di morte proietterà troppo presto la sua ombra.⁴ E quest'ombra li sospingerà sempre più lontano dagli

² *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale.*

³ Anche il padre di Eminescu fu in origine un amministratore di tenute agricole in Moldavia.

⁴ Anche la famiglia di Gheorghe Eminovici fu decimata da morti precoci: più dolorosa fra tutte per il poeta, la morte della madre (1876), Raluca, questa dolente Niobe, che vide uscire dalla sua casa le cinque bare dei figli che lei aveva cullati e non ne fu scossa né la rassegnata mitezza della sua indole né la fermezza della sua antica fede.

altri uomini, li isolerà sempre più nel cerchio di una scontrosa, umbratile riservatezza, che a pochissimi intimi sarà permesso di varcare.

Non sarà tuttavia, quella di un Eminescu o di un Pascoli, l'orgogliosa solitudine di un Leopardi, solitudine di aristocratico «quasi povero» che può difendere con sacrificio, eroico sia pure, la sua indipendenza.

Chino sulle faticose carte, Leopardi traduce annota commenta, ma può sdegnare il servizio, quel servizio che metterà invece un Eminescu o un Pascoli a disposizione dei loro «simili», piegandoli alla schiavitù dell'ufficio.

L'uno e l'altro — il poeta di Ipotesti e il solitario di Barga — devono invece curare il capo alla necessità. Revisore o controllore di biblioteche e giornalista, l'uno; archivista o professore di scuola media, l'altro, dovranno non solo disperdere tesori di energia, scintille d'intelligenza, in cure fastidiose e mal compensate; ma saranno costretti a difendere il loro duro pane, logorandosi nell'urto impari con interessi avari ed invidie meschine: scherniti anche nel loro ardito sforzo di poeti da incomprensioni irriducibili, mortificati dal facile affermarsi di talenti tanto meno arditi e originali del loro.⁵

Per un Eminescu che ci lascerà le patetiche confessioni, che non possiamo leggere senza sdegno e pietà — condanna e maledizione di una società indegna di raccogliere l'eredità spirituale di quel genio,⁶ ecco un Pascoli studente affamato che, rivolgendosi al Comune per ottenere l'esonero dalle tasse, si mortifica in accenti di confessione umiliante;⁷ ecco un Pascoli che, privato a un tratto della pensione concessagli dalla magnanima benevolenza del principe Torlonia in cambio del fedele servizio, reso dal padre come fattore sulla sua tenuta, scrive all'amico Severino Ferrari: «Ah ch'io sarei contento d'avere quell'impieguccio ch'era tanto doloroso per il Brilli; ah! ch'io sarei contento di raccogliere con la lingua le briciole della sua mensa....» (anno 1878); ecco un Pascoli che, rievocando i 107 giorni di detenzione, sotto l'accusa di aver protestato contro la sentenza del tribunale di Imola che condannava i socialisti che avevano partecipato ai tumulti di Romagna, sintetizzerà un'esperienza di miseria, ribellione, solitudine, in una tragica esclamazione: «o fami bolognesi!». Naturalmente, tutto questo arricchisce la loro umanità, li fa in un certo senso più uomini e a noi più vicini. Ma tanto l'uno che l'altro dovettero, per usare la parola del Galletti, «sentire il loro essere morale stritolato entro gli ingranaggi del dolore e del bisogno»; e provare l'ebbrezza della ribellione e la vertigine della collera distruttrice:

Sdrobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă
Ce lumea o împarte în mizeri și bogății....
O aduceti potopul....⁸

⁵ Ancora nel 1902 il P. scriveva: «i comodi l'Italia li accordi a chi non fa nulla.... Io ne faccio a meno: *per ardua*».

⁶ «Caută-mi o ocupație la Iași — ea poate fi foarte modestă și neîmsemnată, căci nu sunt pretențios și știu a trăi cu puțin.... Ma vei întreba poate de ce nu m'am adresat către persoane mai influente decât tine-dar cu cât e cineva mai influent, cu atât trebuie să-mi calc mai mult pe inimă, pentru a mă adresa la el. Ei nu cunosc aceste stări sufletești; la ce să te expui la oamenii, care chiar prin vorba lor cred că-ti fac onoare dacă ți-o adresează? Voiu să reintru în nimicnicia din care am iesit....» (anno 1874, ap. AL. COLORIAN, M. EMINESCU, *Poezii*, pref. p. 27, ed. Cugetarea, Buc., 1942) — [Cercami un'occupazione in Iași. Essa può essere modestissima e di nessun rilievo, che non ho pretese e so vivere con poco. Mi domanderai forse perché non mi sono rivolto a persone più influenti di te; ma quanto più uno è influente, tanto più devo farmi forza per rivolgermi a lui. Essi non conoscono questi stati d'animo; perché rischiare con uomini che credono di farti onore pel solo fatto di rivolgerti la parola, se te la rivolgono? Voglio rientrare nel nulla da cui sono uscito....].

⁷ «1873, 3 ottobre, ... Voglia considerare che la mia povertà merita mi si abbia qualche riguardo»: la domanda reca questa breve indicazione: Non è stato accordato.

⁸ Anno 1884, *Împărat și Proletar*. «Spezzate l'ordine ingiusto e crudele / che divide il mondo in ricchi e in miserabili.... / Oh portate il diluvio....».

Fino a quale punto il marchio di questa esperienza, che continuerà a bruciare nell'anima, contribuirà a dare corso discorde alla loro fredda meditazione, solleciterà il pensiero verso conclusioni alogiche ed irrazionali, vere e proprie « evasioni »?

Il carattere negativo della realtà, la condanna di essa e della esistenza, tende a trovare in Eminescu una giustificazione metafisica. Liberato l'uomo dalla responsabilità di una colpa originaria o caduta, la colpa è attribuita al misterioso Demiurgo che ha gettato nel tempo l'uomo, condannandolo al ciclo dell'esistenza. Né il razionalismo di impronta illuministica e kantiana, né l'idealismo esasperato del pensiero religioso orientale — poli estremi dell'esperienza culturale dell'Eminescu — gli consentiranno di salvare l'esistente, su cui pesa una duplice condanna: quella dell'infelicità e della morte.

Ma quel che occorre rilevare è che tanto in Eminescu che nel Pascoli il problema del destino dell'uomo è affrontato nei suoi rapporti col cosmo.⁹

L'uomo — scriveva il Pascoli — è diventato uomo dal giorno in cui ha scoperto la morte. La scienza che, negando all'uomo l'immortalità, lo condannava alla polvere e al niente, restituiva all'uomo, come unico orizzonte del suo lottare, la terra: ma non per farne un dominatore e un sopraffattore, chiuso nel suo impenetrabile egoismo. All'ambizioso atteggiamento del superuomo nicciano, cui si venivan conformando gli eroi del D'Annunzio, il Pascoli contrapporrà non solo un sentimento francescano di amore degli umili, non solo il suo « inerme socialismo », ma la coscienza della *infinita piccolezza* nostra in confronto dell'infinita grandezza dell'Universo (Galletti), il sentimento del *nulla* da cui noi emergiamo e in cui dispariamo, come spuma che si rompe prima di essere afferrata dall'occhio dell'uomo: *ca spumă nezarită* — come dirà Eminescu. Ma quel *nulla*, che è la sigla del nostro individuale destino, assume a poco a poco proporzioni cosmiche; inghiottisce terra, cielo, diventa la grande bara dove si sommerge il Tutto:

Terra non più, Cielo non più, ma il Niente....¹⁰

Ed Eminescu:

Se poate că bolta de sus să se spargă
să cadă nimicul cu noaptea lui largă
să văd cerul negru ce lumile-și cerne
ca prăzi trecătoare a morții eterne....¹¹

Mistero di nascite e distruzioni, in infaticata vicenda; di aurorali risvegli e di silenziosi crolli, contemplato in un orizzonte cosmico di grandiosa bellezza:

Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de ape?
Timpul mort și întinde trupul și devine
vesnicie.¹²

Per il Pascoli, si veda la parte centrale del *Ciocco* dove si contrappone all'io, smarrito nel chiuso cerchio dell'orizzonte terreno, la vita fremente dello spazio, percorso da nebulose nel cui seno si celano le nuove fioriture astrali, mentre si preparano forse gli urti che determineranno il crollo del nostro angusto cielo. È la *mors immorta-*

⁹ « Pascoli est avec Leopardi le seul poète italien qui ait abordé la problème de la destinée de l'homme dans ses rapports avec le Cosmos et non pas seulement dans ses rapports avec les autres hommes ». (Crémieux, nel *Pascoli* di Antonielli, pp. 12-13).

¹⁰ Gennaio 1910, *Alla cometa di Halley*.

¹¹ Anno 1871, *Mortua est*: « Si spaccherà forse la volta eccelsa / s'abbatterà il nulla con la sua vasta notte / vedrò il cielo nero lasciar piover giù le sue stelle / come effimere prede della morte eterna ».

¹² *Epistola I*: [Fu baratro? fu abisso? fu oceanica distesa? / Il tempo defunto si dilata, sconfina nell'eterno].

lis di Lucrezio: mentre l'uomo corre anelante verso la tomba che l'attende con spalancate bocche, gli universi solari, gli innumerevoli mondi chiusi nella Galassia — goccia di latte che trascorre per il firmamento — escon dalle loro traiettorie, s'urtano e frangono; dal loro silenzioso cozzo sprizzando altri sciami di mondi, che torneranno ad accendersi e brillare.

Ebbrezza, tanto in Pascoli che in Eminescu, del divenire cosmico; vocazione uranica che consente loro di cogliere al punto limite il dramma della polvere che palpita nel gioco del raggio e vibrando in ogni suo atomo al tocco della luce sciama in molteplice iridescenza per spegnersi, inghiottita dal buio, da cui emergerà in vicenda incessante.

Ma in questa ebbrezza l'uomo riesce a consolarsi del sentimento della sua fine?

Donde venni, non so; né dove io vada
saper mi è dato

Oh la lunga ombra che non mai dilegua,
per la sempre aspettata alba d'un sole
che di là brilla!

grida il cieco:

Vano il grido, vano
il pianto....¹³

Au e sens in lume? De e sens într'asta e'ntors si ateu
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu!¹⁴

No, né Eminescu né Pascoli si rassegneranno a contemplare con pacata mente l'abisso del nulla e dallo stesso « fior ceresc » dalla stessa partecipazione con cui contemplan la vita sempre rinascente del cosmo, sono tentati a postulare la presenza di un Principio trascendente, per salvarsi in una metafisica. Diciamo subito che più ardua nel suo volo ci pare la vocazione uranica di Eminescu, anche se ne affiderà l'espressione a un linguaggio antropomorfo, sovente ambiguo e contraddittorio. Comune invece ai due poeti è la riluttanza a imprigionare l'intuizione in formule razionali, l'incapacità di imbrigliare il proprio pensiero in un severo rigore logico: il che favorirà la fioritura di un linguaggio arditamente metaforico, cui darà le ali la familiarità coi testi più alti dell'idealismo orientale (Rig Veda, Baghavadgita).¹⁵

Talvolta, contemplati con lo sguardo quasi allucinato di un poeta visionario, terra e uomo, cosmo e individuo ci riveleranno — sotto l'apparenza dei loro aurorali risvegli — le tracce delle loro mille morti: relitti geologici, costruzioni stratificate, dove si legge la vicenda delle infinite metamorfosi. È la terra *racla* di Eminescu e la storia, « monotono necrologio »; e gli uomini stessi « ombre sulla trama del tempo » *umbre pe pânza vremii*, come l'uomo che il Pascoli contemplava ritto sulla riva del lago intento ad ascoltare « l'eterno risucchio » (l'onda che va, l'onda che viene di Eminescu):

E simile a sogno di nulla,
nell'acqua c'è l'ombra sua bruna,
che appena si dondola e culla
nel lume di luna!¹⁶

¹³ *Il cieco*.

¹⁴ Anno 1871, *Mortua est*: « Ha il mondo un senso? Se pur in questo vi ha un senso è deviato e ateo / Sulla tua pallida fronte, non sta scritto Dio ».

¹⁵ L'Antonielli a p. 129 *op. cit.* giustamente denuncia « un certo speculare e adoperare terminologie tra mistiche e positivistiche » come la prova della inettitudine del Pascoli « al rigoroso processo mentale richiesto dalla filosofia ».

¹⁶ Anno 1899, *Il lago*.

Su quelle ombre, su quel risucchio, s'incurva un cielo che Eminescu chiama saccheggiato d'astri, *jefuit de stele*, la pascoliana «cripta di morti astri», di mille fossili mondi: un sepolcreto su cui non aleggiano neppure i fantasmi del sogno.¹⁷

Ma è visione che atterrisce e spaura: e dal suo stesso sgomento il poeta è tratto a forzare i limiti dell'esperienza, a travalicare il nudo vero, che, con la ferma parola del Leopardi, accenna, oltre la vita, a una sola desolata certezza: la tomba ignuda.

Sono, tanto Eminescu che il Pascoli, anche per i loro incontri di cultura, del tutto repugnanti a soluzioni dogmatiche. Ma, incapaci entrambi di appagarsi della *realtà*, il loro pensiero viola i confini dell'esperienza e della ragione, interroga il silenzio, batte a chiuse porte:

Non ci lasciar nell'atrio
del viver nostro, avanti
la Porta chiusa, erranti
come vane parole...;¹⁸

o si avventa, per usare la parola di Eminescu, con volo d'aquila verso il cielo, per riportarne un messaggio di verità:

Nimeni soarele nu oprește să apună în murgul serii
nimeni Dumnezeu s'apue de pre cerul cugetării¹⁹

E anche se dal cielo le aquile scenderanno accecate, piovendo su noi la cenere bianca delle loro ali, bruciate al fuoco incandescente degli astri, il pensiero non si rassegnerà ad accettare l'umano destino e — chiuso da ogni parte nella prigione del mistero — saluterà nella *morte* il *sole* che accende nel buio la sua lampada sull'al di là:²⁰

E dopo il fuggevole giorno
dell'unico piccolo sole,
in cui moviamo attorno
con nostre pallide ombre sole,
la notte ci accenderà l'anima
in tanto che il giorno dirupa?²¹

L'interrogativo troverà un'eco nelle pacate parole di Eminescu: se è vero che nell'arco che congiunge la culla alla tomba l'uomo non raggiunge alcun Vero, il tempo che ci sospinge in braccio alla morte ci porta alle soglie del mistero:

Tu nedând v-o deslegare / duci l'a deslegării uși.²²

L'edace tempo che ci consuma rivela così a un tratto la sua funzione positiva, la sua missione: che non è di affidarci una rivelazione, ma di portarci sino ad essa. Durante il corso del divenire l'uomo può soltanto afferrare baleni, presagi. Sono gli istanti della ritrovata unità col Tutto, sono le improvvise «assunzioni» cosmiche, che riassumono la Terra nello spazio infinito del cielo:

Cielo e non altro: il cupo cielo, pieno
di grandi stelle; il cielo, in cui sommerso

¹⁷ V. *Il Ciocco*.

¹⁸ *La Porta Santa*.

¹⁹ Cfr. Perpessicius, M. Eminescu, Poezii, ed. critica: «Nessuno impedisce al sole di calare, nel crepuscolo serotino, / nessuno può impedire a Dio di tramontare dal cielo del pensiero».

²⁰ Cfr. *I due fanciulli*.

²¹ *L'anima*.

²² Cfr. Perpessicius, op. cit.: «Tu, pur senza darci una soluzione, ci conduci alle soglie di essa».

mi parve quanto mi pareva terreno.
E la Terra sentii nell'Universo.
Sentii fremendo, ch'è del cielo anch'ella.²³

Sono, per la fantasia visionaria, le esaltazioni uraniche, cui seguono mortificati sgomenti, il silenzio di paurose solitudini:

O madre, a me non dire, Addio,
se di là è, se teco è Dio!
Sfioriva il crepuscolo stanco.
Cadeva dal cielo rugiada.
Non c'era avanti me, che il bianco
della silenziosa strada.²⁴

Allo stesso modo Eminescu contemplerà con spaurito stupore la potenza creatrice dello Spirito che avvisa col suo fiato e accende negli spazi schegge solari; l'inesausto vigore di un'energia che trascorre *roind în râuri dalbe*, sciama in fumanie incandescenti, ovunque scagliando il pulviscolo delle semenze astrali:

Pierdut în ceruri dalbe
intr'un noian de stele
privind cu ochiul umed la lumile rebele
stă Dumnezeu ce adie în ceru-i înflorit.²⁵

Ma l'alito divino che fa fiorire di sole i cieli non basterà a sostenere col suo afflato il cammino faticoso dell'uomo:

E mi vidi quaggiù piccolo e sperso....

Il Dio-idea tanto in Pascoli che in Leopardi ignora la pietà soccorrevole. Alto nel suo inaccessibile cielo, contempla queste *sărmane inimi închegate în vreme*, queste *sărmane patimi aruncate în lume*: indifferente al loro pianto:

De mii de ani se îndrept plângând
cântarile spre dânsul;
Peri vor ochii toți pe rând
etern e numai plânsul.²⁶

Eterno è solo il pianto.

Invano nel cosmo il Pascoli cercherà la «traccia ignita dell'uman pensiero»; invano Eminescu tenterà di cogliere ed esprimere, attraverso un linguaggio di evidente origine mistica, una panteistica unione con tutti gli aspetti dell'essere: il Nilo che sogna *Nilul visează spume*; le Piramidi, proiezioni spirituali, *gând* del deserto. Né lui né Eminescu saranno capaci di ancorarsi a una soluzione panteistica, di consegnarsi, con faustiano abbandono, al flusso cosmico.

La sghignazzata stridula della morte si ripercuote contro il cielo deserto (da cui è stato sbandito l'Assoluto) e il cuore dell'uomo ne trema, anche se la materia primaria ne sarà soltanto trasformata, non mai annientata e dissolta:

Morte che passi per il ciel profondo

.

²³ *Il bolide.*

²⁴ *Commiato.*

²⁵ *Melancolie*: «Perduto nei cieli incandescenti / fra un mareggiare di astri, / l'occhio umido rivolto ai mondi ribelli, / sta Iddio e alita sul suo cielo fiorito».

²⁶ *Melancolie*: «Da mille anni a lui si leva, / in pianto, il nostro canto; / si spengeranno via via gli occhi nostri tutti, / eterno è solo il pianto».

lo squillo acuto del tuo riso
 unico muove l'ombra che ci occulta
 silenziosa....²⁷

E un'intuizione che più volte Pascoli ed Eminescu affideranno alla poesia:

Noi di noi siamo le fugaci spoglie
 la nostra vita è sempre là dov'era
 Il vento invano all'albero ci toglie
 là rinverzieremo a prima vera²⁸

Se pare cum că alte valuri
 cobor mereu pe-același vad,
 se pare cum ca-i altă toamnă
 ci-n veci aceleași frunze cad.
 Priveliștile sclipitoare,
 ce-n repezi siruri se distern,
 repaosă nestrămutate
 sub raza gîndului etern.²⁹

Sia l'albero, a cui la bufera apocalittica appenderà foglie e stelle divelte, un principio di natura o una spirituale essenza, esso è lì ad attestare la permanenza di un substrato che regge il flusso dell'esistenza:

Lumi urmează cu grăbire
 a lor sferice oculuri
 Pe când zeii în neclintire
 nu au timp și nu au goluri.³⁰

Pure, questa certezza non appagherà lo spirito di un Pascoli e di un Eminescu. Non v'è salvezza per Psiche, che l'amore ha imprigionato nella sua casa d'argilla; non v'è salvezza, se non nel sonno dell'oblio e della morte, per Ulisse che anela al ritorno;³¹ non c'è, per Espero-Iperione, altra salvezza che l'impenetrabile solitudine della sua tomba astrale, lassù fra le stelle lontane. Che cosa esalta in questi spiriti fraterni la vocazione uranica, chi li sospinge a tradire la terra, per i mondi di soli in cui *om' dăinuie*, in cui noi dureremo? Canterà con nostalgica voce il Pascoli:

Oh morte che le anime accendi
 là stelle si uniscono a stelle
 là splendon le anime, intatte
 serene.³²

A sgomentare l'umano essere frale («onde! onde! onda che viene, onda che va») non è soltanto l'ombra delle catastrofi cosmiche, quando — come diranno i due poeti

²⁷ *La civetta.*

²⁸ *I due alberi.*

²⁹ *Cu mine zilele ți adaogi:* «Diresti che sempre altre onde / avvallino nello stesso guado / Diresti che questo è un altro autunno / e invece sempre le stesse foglie cadono / Scintillanti distese / che si svolgono in rapidi fiotti / immutate riposano / sotto il raggio dell'eterno pensiero».

³⁰ Cfr. Perpersicius, *op. cit.*: «Seguono i mondi in rapido moto / le loro traiettorie sferiche / Mentre gli dei in loro immobilità / non conoscono né tempo né vuoto».

³¹ Si raffronti il canto dei marinai che riconducono Ulisse nel poemetto pascoliano *Il Ritorno* con questo frammento eminesciano e si osservi la corrispondenza perfetta anche nel ritmo. L'incantesimo che il Pascoli chiede al mare Eminescu lo attende dalla luna. «Lună! soră! pe a lui frunte / stai și-i farmecă gândirea / să trăiască în vremi cărunte / și să-și uite toată firea. // Du-l pe tărîmul vechiu al mării / fă-l calugar trist și slab / îl închină lin uitării / dă vieții alt pohan. / Du-te! Du-te!».

³² *Il ciocco.*

con singolare corrispondenza di linguaggio — la bufera che spazza gli spazi potrà saccheggiare le vie dell'universo (cfr. « Il vento trova la sua strada ingombra di foglie e stelle » (Pascoli) con « Ca şî frunzele de toamnă toate stelele au pierit » o con « Dacă tărîa s'ar negri de vijelii rebele »).³³ A render desolato il cammino dell'umanità sulla terra è la presenza invitta, tenace del male:

Il male è più grande di Dio
Nel mondo, di grande, c'è il male!

Per questo Eminescu giungerà alla grande rinuncia:

Treacă falnic cine o trece
tu te 'ndreaptă după o răză!³⁴

La rinuncia di Espero-Iperione a lasciare il suo cielo è la risposta non a un assurdo problema metafisico, ma a una concreta, drammatica situazione storica, a quella dura « condizione umana » che il Pascoli si sforzerà di accettare, non senza sgomento e tremore:

Oh dolce è l'ombra del comun destino
al focolare spento!

Ma noi sappiamo che nessun focolare spento può scaldare il cuore dell'uomo e sostenerne il coraggioso operare.³⁵

ROSETTA DEL CONTE

³³ « Come le foglie d'autunno tutte le stelle sono cadute...; se la volta del cielo si annerisse sotto la violenza ribelle della bufera ».

³⁴ Cfr. Perpessicius, *op. cit.*: « Passi superbo (sulla terra) chi vuole; / tu prendi la via del cielo! ».

³⁵ Data la scarsa conoscenza che si ha in Italia della letteratura romena, volentieri abbiamo accolto questo articolo della Del Conte, insegnante di letteratura romena nell'Università di Milano, anche se l'impostazione critica dall'autrice riguarda solo il « contenuto » della poesia leopardiana, e di quella di Eminescu e di Pascoli. (L. R.).

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

LA FIGURA DI STALIN E LA « DESTALINIZZAZIONE »

In un secolo come il nostro, nel quale si è giunti al punto di fare dell'antiretorica una nuova retorica, possiamo anche ripetere con gli illuministi che non è più il tempo degli eroi. Tramontata ormai la gran parte dei miti romantici, siamo più che cauti nell'innalzare questo o quel personaggio a simbolo d'un particolare momento storico o di qualche grossa avventura che tocchi la fantasia popolare. Tuttavia, per quanto riguarda la figura di Stalin, ci sono delle considerazioni che vanno pur fatte. Il primo stato socialista del mondo, con le sue luci e con le sue ombre, è una realtà in rapporto alla quale strutture economiche e metodi politici e diplomatici tradizionali sono stati costretti a modificarsi. Indipendentemente dalla possibilità di ritenere più o meno letterale la traduzione in pratica del marxismo classico, sta il fatto che le concezioni a cui vorrebbero seguire a ispirarsi i governanti delle cosiddette democrazie occidentali non sono in grado di fornirci gli strumenti adatti alla valutazione di questa realtà nuova. L'Unione Sovietica esiste. Quand'anche — per assurdo — di qui a qualche anno od oggi stesso dovesse cessare di esistere, rimarrebbero nell'Europa e nel mondo i molteplici effetti direttamente o indirettamente prodotti dal suo incancellabile quarantennio di storia sulla vita politica ed economica di tanti popoli della Terra. E a questa nuova realtà storica, il nome di Stalin è legato per sempre, indissolubilmente. Non è fare del facile storicismo se si dice che nel caso dell'URSS, ormai in modo esemplare, *verum et factum convertuntur*. Il fatto della costruzione del nuovo stato diviene verità storica in primo luogo nelle parole e negli atti di chi si studia di combatterlo. E il fatto storico della guida di Stalin si trasforma necessariamente nell'intima verità del nuovo stato, in una sostanza il cui disconoscimento significherebbe il salto di ogni nostro discorso dal concreto della storia al vuoto delle ipotesi retrospettive.

Molti elementi di giudizio ci mancano ancora per dire come mai gli attuali dirigenti dell'URSS si siano accinti alla loro opera di « destalinizzazione » facendo ricorso a un espediente come il « rapporto segreto » di Krusciov. Se il rapporto segreto fosse qualcosa di più che un espediente, vistoso quanto si voglia, ma perciò destinato a esaurirsi nella pratica o ad essere radicalmente corretto una volta conseguito il risultato immediato che se ne attendeva, dovremmo dire che l'operato di Krusciov è marxisticamente in contraddizione, in quanto non è possibile procedere sulla via del marxismo violandone il fondamentale spirito storicistico che ci porta a prendere atto dell'azione di Stalin e a riconoscerne il successo. In sede di pura teoria, o è un errore, o è l'inizio d'un ripensamento del marxismo, tale da mettere in crisi l'intero corpo della dottrina. Ma non credo che vada considerato su questo piano. Del grave pericolo, è indubbio che i dirigenti sovietici si sono resi conto, tanto è vero che ufficialmente si sono limitati a teorizzare sul culto della personalità, affidando le più accese espressioni di scandalo e di polemica alle sconfessabili vie del contrabbando. Con ogni probabilità, il tempo farà giustizia delle escrescenze anedddotico-scandalistiche che hanno prodotto, all'esterno e all'interno, l'auspicato trauma psicologico sulle folle, e farà dimenticare la lettera del documento lasciando in evidenza il mutamento di condotta politica che esso ha voluto rappresentare non senza spreco di grosse immagini.

Ridimensionamento, perciò, della figura di Stalin. Al quale proposito, è stato anche scritto che sono venuti i posteri a farci visita. È questa una battuta spiritosa, non priva di un barlume di verità, nel senso che le critiche all'operato di Stalin possono

rientrare nell'accelerato ritmo di vita storica per cui nell'URSS si è proceduto, da quarant'anni a questa parte, alla liquidazione di una società arretratissima e alla creazione di uno stato moderno. Quarant'anni fa la Russia era un paese per molti aspetti medievale, e oggi l'Unione Sovietica, nella più americana delle ipotesi, è la seconda potenza del mondo. Niente di più normale, da questo punto di vista, che i posteri siano venuti a farci una grossa sorpresa e a fornirci, in anticipo sui calendari a cui siamo abituati, il repertorio analitico dei pro e dei contro. Sarebbe però necessario che nel rapporto segreto ci fosse veramente una buona dose di quella obiettività che si chiama giudizio storico. A parte il fatto che la stessa distanza geografica, insieme alla diversa tradizione politica e culturale, doveva permettere a noi Italiani, ancora prima del XX Congresso del PCUS, una certa serenità di opinioni. A tanti chilometri di distanza, quantunque le informazioni sull'URSS ci siano sempre giunte dentro una nuvola d'interessate menzogne, un poco posteriori di Stalin potevamo sentirci anche prima: il che doveva attenuare presso di noi, come in realtà ha attenuato, le proporzioni della sorpresa.

Il Machiavelli, nel celeberrimo capitolo XVII del *Principe*, ricordando Annibale e la sua grande abilità nel tenere unito e disciplinato, in terra straniera, «uno esercito grossissimo, misto di infinite generazioni di uomini» che lo seguì «senza dissensione» sia nella buona che nella cattiva fortuna, fa questa assai acuta osservazione: «Il che non poté nascere da altro che da quella sua inumana crudeltà; la quale, insieme con infinite sua virtù, lo fece sempre, nel cospetto de' suoi soldati, venerando e terribile; e senza quella, a fare quello effetto le altre sua virtù non li bastavano. E li scrittori, in questo poco considerati, dall'una parte ammirano questa sua azione, e dall'altra danno la principale cagione di essa». Non si vuole con questo sottolineare la curiosità di uno strambo «ricorso»; ma è indubbio che, pensando a Stalin, è difficile dimenticare l'efficacia rappresentativa di quella coppia di aggettivi: «venerando e terribile». Tale in qualche modo fu Stalin, e tale rimane nella nostra memoria, se è vero che, data per dimostrata la sua inumana crudeltà, è impossibile pensare che egli abbia potuto fare tutto quello che ha fatto, tradurre in termini di governo la vittoria rivoluzionaria, svilupparne i motivi fecondi sul particolare terreno dell'economia russa, dare un ordine e una forza a uno stato nuovo, senza unire alla sua crudeltà infinite altre virtù. Non solo metaforicamente, come «principe» egli si è trovato sempre a dover stare con gli eserciti e perciò a «non si curare del nome del crudele». Inoltre, è interessante notare come tutti i commentatori che hanno insistito o insistono nel dare della sua opera un giudizio esclusivamente morale, cadano nella contraddizione denunciata dal Machiavelli e si rivelino «scrittori poco considerati»: più o meno concordi nel riconoscere a Stalin una certa grandezza di uomo politico, almeno in un certo periodo della sua attività, condannano poi quella che fu la principale cagione di questa sua, sia pure limitata e ulteriormente limitabile, grandezza.

Giuseppe Stalin è stato in primo luogo un prodotto di particolari tempi e situazioni. Nel ventennio europeo dei Mussolini e degli Hitler, durante il quale anche in Inghilterra si è sentito il bisogno di dare via libera a una natura tendente all'azione energica, talora violenta, come quella di Churchill, l'Unione Sovietica ha trovato in lui l'uomo capace di conservare e accrescere le conquiste della rivoluzione, difendendole con la necessaria energia e avvedutezza dalle minacce interne ed esterne. Il socialismo assediato, insidiato dalla diplomazia, dal denaro, dalle armi dei paesi capitalistici, ha avuto l'uomo adatto alla situazione. Della solidità dell'edificio da lui costruito, gli stessi aspetti negativi della sua dittatura hanno fornito la prova. «E intra tutti e' principi, al principe nuovo è impossibile fuggire el nome del crudele, per essere li stati nuovi pieni di pericoli», ammonisce ancora il Machiavelli. Chi volesse a tutti i costi difendere la memoria di Stalin, potrebbe facilmente ripetere i versi che Virgilio mette in bocca a Didone e che il Machiavelli stesso riporta di seguito all'ultima sentenza citata: «*Res dura, et regni novitas me talia cogunt Moliri, et late fines custode tueri*».

Quando, per dirla ancora secondo il Machiavelli, col procedere di Stalin presero a discordare i tempi, ecco allora che il suo modo di operare cominciò a rivelarsi politicamente dannoso. Alla qualità dei tempi che gli avevano permesso di «felicitare», Stalin, seppure capace di alternare notevoli episodi di prudenza ad episodi di audacia, si trovò a sopravvivere qualche anno e non ebbe in tutto, ad esempio, la buona sorte di Papa Giulio II, la brevità della cui vita impedì che la sua natura di «impetuoso» discordasse con tempi in cui «fussi bisognato procedere con rispetti». La sostanza, positiva, dell'opera di destalinizzazione intrapresa dagli attuali dirigenti sovietici, sta fondamentalmente nell'aver riconosciuto questo mutamento dei tempi, nell'aver sentito la necessità di adattare l'ormai solido e vittorioso stato socialista a un nuovo clima politico. Condannando il culto della personalità, essi hanno ammainato una vecchia bandiera di combattimento, hanno abolito il mito che era servito in tempi più duri a salvare e a concretare in terra di Russia la rivoluzione. Malgrado la discordanza di qualche anno, che non sappiamo fino a qual punto si possa definire con precisione, la vita fisica di Stalin non ha poi impedito che il mutamento di rotta risultasse tempestivo. E finalmente, tolta l'armatura che era servita a sostenere la costruzione, è rimasto in piedi, imponente, l'edificio. L'assetto sociale realizzato in un particolare paese in nome dell'idea socialista, è uscito da prove durissime e decisive, rivoluzione, guerra civile, seconda guerra mondiale, dittatura, saldo più ancora di quanto i nemici del socialismo potessero temere nei loro momenti di sconforto. Col biennio 1955-56, certo non solo per l'Unione Sovietica, è cominciata la seconda metà del secolo.

Non sembrano eccessive le citazioni qui fatte dal Machiavelli. Nei quarant'anni di storia dell'Unione Sovietica, lo spirito del Machiavelli rivive nella sua eterna e severa istanza di realismo, oltreché in molti e manifesti episodi di machiavellismo deterioro. Nulla di straordinario che i rappresentanti delle forze del lavoro, una volta al potere e una volta di fronte a concreti problemi di governo, abbiano ripercorso la tradizione del moderno pensiero politico fino al suo grande fondatore. «Gloria a lui quando crolla alcuna parte dell'antico edificio. E gloria a lui quando si fabbrica alcuna parte del nuovo». Le ragioni per cui Francesco De Sanctis, commosso dalle campane che suonavano a distesa l'entrata in Roma degli Italiani, diceva gloria al Machiavelli, non possono non essersi ripetute in un momento in cui altro antico crollava e altro nuovo sorgeva alla luce. Comunque, non è forse inutile ricordare il Machiavelli per aiutarci a capire il perché di alcune difficoltà in cui sembra che i dirigenti sovietici si siano scontrati. Parlare di stalinismo a rovescio, di stalinismo nella destalinizzazione, è presto divenuto corrente presso i commentatori della stampa occidentale. Ma non direi che le osservazioni in proposito abbiano tutte peccato per eccesso di profondità, quando la maggior prova di stalinismo persistente si è voluta vedere nella repressione della rivolta ungherese, repressione a cui si è giunti non tanto per precisa volontà di un governo totalmente libero di scegliere se intervenire o meno, quanto a causa di un equilibrio di potenze che ha reso un popolo vittima della sua stessa posizione geografica. Il Machiavelli dunque, nel capitolo del *Principe* in cui analizza la condotta di Cesare Borgia, giudica come è noto degno di notizia il modo col quale il Valentino riuscì a pacificare e a rendere unita la Romagna. Trovatala «tutta piena di latrocini, di brighe e di ogni altra ragione di insolenzia», vi mise a capo messer Remirro de Orco, «uomo crudele ed espedito», il quale «in poco tempo la ridusse pacifica e unita, con grandissima riputazione». Raggiunto lo scopo al cui conseguimento i metodi spicci e brutali di messer Remirro si erano dimostrati efficaci, il Valentino giudicò che tanta autorità non fosse più necessaria, perché avrebbe suscitato odio e, superato il momento dell'utile, si sarebbe trasformata in dannosa. Cambiò governo. «E perché conosceva le rigorosità passate averli generato qualche odio, per purgare gli animi di quelli populi e guadagnarseli in tutto, volle mostrare che, se crudeltà alcuna era seguita, non era nata da lui, ma dalla acerba natura del ministro. E presa sopr'a questo occasione, lo fece a Cesena, una mattina, mettere in dua pezzi in sulla piazza, con uno pezzo di legno e uno coltello sangui-

noso a canto. La ferocità del quale spettacolo fece quelli populi in uno tempo rimanere satisfatti e stupidi ».

Orbene, può anche darsi che la citazione di questo passo sia in proposito arbitraria. Ma non si direbbe che Krusciov, una volta giudicato che il rigore della dittatura staliniana non era più necessario, abbia messo la memoria di Stalin in dua pezzi in sulla piazza? Il governo comunista, mediante il rapporto di Krusciov, ha sacrificato in Stalin l'uomo crudele ed espedito che era servito a ridurre unito e in pace il paese. Giunto il momento di purgare popoli esterni e interni dagli odi verso l'eccessiva autorità, le ragioni segrete del governo comunista, la cui continuità i successori di Stalin si sono giustamente preoccupati di rappresentare oltre e al di sopra della fase dittatoriale, hanno consigliato di « mostrare che, se crudeltà alcuna era seguita, non era nata da lui, ma dalla acerba natura del ministro ». Non giudichiamo la sostanza dell'operazione, della cui opportunità siamo più che convinti. Facciamo piuttosto delle riserve sul modo in cui è stata condotta, rilevando in essa una debolezza, e forse una causa della impossibilità di dominarne tutti gli effetti, nella intima contraddittorietà che le deriva dall'essere stata esemplata su un caratteristico modo di azione staliniana.

Indubbiamente la nuova direzione collegiale aveva bisogno che almeno un aspetto della sua opera di destalinizzazione risultasse clamoroso e impressionasse la pubblica opinione di Oriente e di Occidente garantendo appunto con accenti scandalisticamente percepibili in larga cerchia la volontà di dar luogo a una nuova condotta politica. Ma lo schema di Remirro de Orco, già più volte era stato applicato da Stalin. Le epurazioni, i vari processi del suo periodo hanno più volte offerto l'esempio di un uomo che veniva reso rappresentativo di un errore politico, di una corrente di pensiero giudicata superata o dannosa, e perciò soppresso. Non solo memore, in questo caso come molti altri governanti, dell'avvertimento machiavelliano secondo cui i disordini offendono « una universalità intera » mentre le singole « esecuzioni che vengono dal principe offendono uno particolare », Stalin ci permette di rintracciare nella storia della sua dittatura più di un esempio in cui un disordine è stato prevenuto mediante l'esecuzione del singolo che, rappresentando una determinata somma d'interessi o di idee, pagava con una, la sua vita, quello che a prezzo di maggior numero di vite la collettività avrebbe pagato se le sue idee o i suoi interessi avessero fatto in tempo a organizzarsi sul piano dell'azione politica. Ci offre anche più di un esempio di un singolo che veniva sacrificato alla sua funzione, al particolare momento politico che aveva utilmente, in un primo tempo, rappresentato, e che successivamente veniva giudicato superato e pericoloso rispetto alle condizioni poste da un secondo tempo. Un uomo per un'idea, insomma, o per un gruppo d'interessi, o per una direzione di condotta politica. Stalin chiamò e pretese che venissero chiamati traditori, nemici del popolo, agenti del capitalismo diversi suoi Remirri de Orco. Ciò può benissimo apparirci moralmente ripugnante, anche se la tragica identificazione di un uomo col suo posto di responsabilità, sollevata dal piano della piccola contingenza, rientra nella sfera della vita morale al punto di nascita di ogni rigorismo. Ma non è da escludere che presso le folle di mugichi avviati a divenire proletari tali sacrifici abbiano sortito un effetto politicamente positivo, al tempo stesso che suscitavano orrore presso i più smaliziatî popoli dell'Occidente, piuttosto usi a vedere i propri Remirri sopravvivere in corpo alla loro rovina economica o spirituale. Che poi Stalin abbia ecceduto in crudeltà e in brutalità non soltanto nell'applicazione di questo schema, diciamo una buona volta che lo sapevamo, o almeno lo avevamo capito, già prima di conoscere il rapporto Krusciov. Avevamo anche capito che molti suoi altri metodi di azione, specialmente dopo la fine della guerra, si ripercuotevano in danno del comunismo sovietico e in genere del socialismo internazionale. Affermazioni come quelle pronunciate al XX Congresso del PCUS sulle degenerazioni del culto della personalità, da tempo erano attese non soltanto nell'Unione Sovietica. Ma questo è un altro discorso, sviluppando il quale, dopotutto, non si mutano le premesse storiche alla lotta politica in Italia, e non si annullano le ragioni per cui il comunismo italiano si è trovato nella

condizione di raccogliere tante bandiere lasciate cadere dalla nostra borghesia e di figurare lungo tutto il decennio successivo alla guerra come il più solido strumento di difesa democratica contro ogni volontà di reazione. Quel che interessa, intanto, è dire che una delle debolezze della destalinizzazione può consistere proprio nell'essere stata attuata con un tipico metodo staliniano. L'esempio metodico di Stalin è stato dapprima seguito dai suoi successori con la soppressione di Beria, dopodiché è stato applicato su Stalin stesso, vittima alla memoria della sua inumana crudeltà. Con ciò il passo avanti risulta parziale: Stalin si vendica sopravvivendo idealmente nei metodi dei suoi discepoli, i quali dimostrano sì di aver compreso la necessità di procedere oltre e di abbandonare una politica ormai conclusa in un determinato ambito di circostanze, ma dimostrano anche di non sapersi rinnovare con la rapidità richiesta dalla cosa nell'invenzione dei metodi e rischiano proprio perciò di contraddire ai principi che vorrebbero restaurare.

Alla contraddizione irreparabile, con buona pace dei nostrani difensori del Capitale, è piuttosto difficile che si giunga. La sostanza positiva e pratica della destalinizzazione in corso finirà assai probabilmente con l'affermarsi e con l'imporre ai suoi stessi promotori una innovazione, anche di metodi, radicale nei confronti dello staliniano periodo di grande emergenza. Una volta fatta, la solenne promessa del XX Congresso del PCUS non può più essere ritirata, pena la perdita delle conquiste realizzate finora sulla via del socialismo in Asia, in Europa, nel mondo. Veneranda e terribile, l'ombra di Stalin si allontana con tutti gli orrori della prima metà del secolo, con tutte le vittime di tutte le guerre, dei campi di sterminio, delle deportazioni, dei disastri economici, dello sfruttamento coloniale, coi Mussolini, con gli Hitler, coi Churchill, e perfino col sant'uomo Gandhi che dovette combattere la sua meravigliosa non-violenta battaglia sul terreno della violenza altrui. Oggi, l'alba di pace con cui sembra essersi annunciata la seconda metà del secolo è ancora molto incerta e velata; ed è forse per questa incertezza che la guida dei popoli sovietici risulta contemporaneamente affidata a un « rispettivo » come Bulganin e a un « impetuoso » come Krusciov. Tuttavia, proprio per gli avvenimenti di Ungheria e di Egitto, si è visto che una corrispondenza d'interessi e un'ansia comune possono riuscire a tendere un filo di buona volontà fra le opposte potenze in equilibrio. Rispetto all'età di Stalin, perfino la reciproca stima delle forze avversarie sembra una conquista sulla via della pace. E dipende fra l'altro dalla pace la dimostrazione di quanto i duri metodi staliniani non siano da ritenere necessariamente intrinseci allo sviluppo del socialismo.

SERGIO ANTONIELLI

MATRIMONIO E DIVORZIO IN ITALIA

Il nostro è veramente uno strano Paese, ove convivono in disordinato amalgama aspetti di vita moderna accanto a residui feudali e dove istituti che han fatto il proprio tempo in ogni nazione civile prosperano all'ombra della patria retorica: Maestra del Diritto l'Italia è soltanto nell'enfasi comiziale, come sa chiunque abbia avuto a che fare, anche una volta sola, con il nostro Stato in veste di amministratore e legiferatore. La legislazione italiana è spesso arretrata e confusa, ed uno dei settori ove l'arretratezza appare al colmo è quello matrimoniale: con le tristi conseguenze che chiunque può vedere intorno a sé perché casi di infelicità coniugale, resi da quella legislazione purtroppo irrimediabili, sono a conoscenza di tutti. Talvolta essi non vengono valutati in tutta la loro importanza dalla generalità dei cittadini per quel senso di pigrizia che spesso gli italiani provano verso i problemi e i dolori degli altri: per ovviare ad una tale pigrizia nulla di più opportuno che la lettura delle angosciate lettere raccolte dall'on. Luigi Renato Sansone a far da commento alla proposta di legge per lo scioglimento del matrimonio nel suo *I fuorilegge del matrimonio* (ediz. Il Gallo - Avanti!, 1950); la viva voce degli infelici eroi di tante tragedie matrimoniali illumina con brutale chiarezza le deficienze e gli errori della regolamentazione giuridica del matrimonio in Italia.

Si tratta naturalmente di patologia del matrimonio (al cui campo, premettiamo subito, appartiene anche l'istituto della separazione, che presenta i medesimi lati negativi del divorzio senza averne i pregi): che esistano coppie felici e famiglie modello, non è certo contestabile, per fortuna. Ma è vano chiudere gli occhi di fronte alla realtà ed è malafede negare che per decine di migliaia di infelici la legislazione matrimoniale italiana sia una croce ben dura da portare, e spietata.

Patologia del matrimonio, abbiamo detto: e gli stati patologici van curati con mezzi adeguati e non con parole di consolazione: il divorzio può, pensiamo, essere uno di questi mezzi. Dice Domenico Riecardo Peretti Griva nel suo assai importante ed esauriente saggio *La famiglia ed il divorzio* (ediz. Laterza 1956) che « se rigorosamente disciplinato, in modo da evitare facili rotture e da non incoraggiare la frivoltà nell'assunzione di un vincolo tanto importante (come il matrimonio), il divorzio costituisce un beneficio sociale e rappresenta insieme un imperioso dovere di giustizia ».

Non tutti saranno d'accordo, certo: ma riteniamo che non valga per i detrattori del divorzio richiamarsi, per far forza ai propri argomenti, ad una presumibile maggioranza di cittadini che si dichiarerebbero contrari all'introduzione di quell'istituto nella nostra legislazione: non è alla stregua di maggioranza e minoranza che si deve studiare un problema come questo: ammonisce giustamente il Peretti Griva che in una materia tanto delicata, ove si deve tener conto di aspetti psicologici, filosofici, giuridici, sociali ed umani, è ovvio che la massa sia « impreparata a giudicare su un istituto che è entrato e permane negli ordinamenti della quasi totalità delle popolazioni civili della terra ». Senza contare che la maggior parte delle unioni coniugali è verosimilmente soddisfatta della propria sorte e non sente per impulso personale — che è quello che più conta — l'opportunità della introduzione del divorzio: né spesso si è tanto comprensivi, tanto pervasi di carità e di senso di umanità, da poter valutare obiettivamente e serenamente la tragedia di certe situazioni e rendersi conto della necessità di trovarvi radicale rimedio.

Certo oggi in Italia enormi difficoltà si frappongono alla definitiva sistemazione del problema: la stessa struttura sociale del Paese, che presenta disformità essenziali tra regione e regione, tra classe e classe di cittadini, la influenza della Chiesa Cattolica, la preminente necessità di non turbare la pace religiosa, inducono a rifiutare ogni soluzione troppo radicale. Tenendo senza dubbio conto di questo la proposta di legge dell'on. Sansone è significativamente intitolata « casi di scioglimento del matrimonio » rifiutando persino il nome stesso di divorzio: furono i giornali a battezzarla « piccolo divorzio ».

Personalmente ritengo che una adeguata e completa soluzione del problema matrimoniale italiano non si potrà avere finché nel nostro Paese la donna continuerà a vivere in pratica minorazione sociale ed economica. Soltanto in quelle società più evolute e civili ove la donna ha raggiunto la medesima posizione dell'uomo e gode di tutti — nessuno escluso — i diritti che nelle società meno civili competono al solo uomo, il problema matrimoniale può trovare una soddisfacente soluzione.

Gli eccessi che accadono in alcuni Paesi, particolarmente negli Stati Uniti (molto peraltro è esagerazione dei fogli scandalistici) non sono imputabili all'istituto del divorzio, ma, se mai, alla particolare mentalità vigente nel Paese ed alle tradizioni di assoluta libertà in materia matrimoniale per cui i motivi che consentono di divorziare sono amplissimi e oltremodo elastici: il male non è nell'istituto, ma solo nel cattivo uso dello stesso se non opportunamente regolato e limitato.

Dove la donna lavora, dove ha raggiunto una posizione indipendente, dove l'educazione ricevuta le ha insegnato i medesimi diritti e doveri dell'uomo, dove essa può avere una propria vita libera ed autonoma senza restar soggetta ad alcuno, là alla donna le conseguenze del divorzio — sempre tristi si intende, sempre penose — non appaiono così terribili come possono sembrare alla media delle donne italiane. Particolarmente nel nostro meridione, ed in genere in tutto il Paese al di fuori delle principali

città, l'educazione che si impartisce alla maggior parte delle donne italiane non è mutata granché in quest'ultimo secolo, ed ancora oggi la donna esce dalla famiglia paterna in stato di soggezione per entrare in altro stato di soggezione nella famiglia maritale. La sua completa dipendenza economica dall'uomo impedisce ogni velleità di liberazione dal vincolo matrimoniale: che può fare una casalinga italiana di fronte alla minaccia di un divorzio che la priverebbe praticamente dei mezzi di sussistenza, se non vederne con terrore l'ipotesi?

Credo che non occorra insistere molto su questo punto: troppe volte la donna italiana è considerata ancora oggetto e non soggetto, troppi atteggiamenti, troppe concezioni dell'uomo fanno parte di un retaggio di mascolinità feudale talora ridicolo, talora purtroppo tragico (il barbaro concetto dell'onore sessuale vigente tra noi, per cui l'adultera paga molto spesso con la morte e le Corti di Assise si dimostrano placidamente longanimi verso l'omicida: e l'altrettanto barbara prassi che vuole la donna sottomessa all'autorità maritale cosicchè, nei confronti del marito che la percuote e le procura lesioni, si applica il minor titolo di reato di « abuso di mezzi di correzione o di disciplina » (art. 571 Codice Penale) anziché il reato di lesioni aggravate).

Se l'avvenire della donna nel nostro Paese appare il primo problema da risolvere, il secondo è senza dubbio quello rappresentato dalla posizione dello Stato italiano nei confronti della Chiesa Cattolica. Lo Stato ha — ricorda Peretti Griva — « in linea di principio la funzione di regolare con proprie leggi tutti gli istituti che hanno incidenza sulla vita civile »; in Italia invece la Chiesa ha ottenuto con il Concordato una vera e propria diminuzione della sovranità statale, con l'attribuzione esclusiva ai Tribunali ecclesiastici delle cause concernenti la nullità matrimoniale. Nessuna norma particolare è prevista per gli acattolici o per coloro che contrassero il solo matrimonio civile, con la conseguenza che, non essendo i detti matrimoni riconosciuti come validi dalla Chiesa Cattolica, cittadini italiani acattolici o coniugati civilmente non possono far valere in nessuna sede non solo richieste di scioglimento, ma neppure quei motivi di nullità che invece i cattolici possono proporre secondo la legislazione canonica.

Tenuto conto del rigorismo dei Tribunali ecclesiastici, delle elevatissime spese imposte dalle cause, del lungo tempo che intercorre fra domanda e pronunzia, si comprende agevolmente come il numero degli annullamenti sia tanto esiguo. Si ottiene così di impedire praticamente la possibilità di scioglimento del vincolo per la maggior parte dei cittadini sforniti di notevoli mezzi pecuniari e di altrettanta notevole pazienza.

Come molte posizioni dommatiche della Chiesa Cattolica, anche l'indissolubilità del matrimonio trova un fondamento pratico — razionale nella difesa della famiglia, vista come nucleo essenziale della società cristiana (è nella famiglia che si educano i figli allevandoli alla religione dei padri e tramandandone costumi e tradizioni). La Chiesa si rende ben conto dei dolori e delle vere e proprie tragedie che l'indissolubilità del vincolo matrimoniale porta con sé: ma, ammonisce, *salus familiae suprema lex*: si abbia il patimento del meno per la salvezza del più. Nobile affermazione: che peraltro trova dei limiti ben evidenti.

Anzitutto la Chiesa stessa ammette la derogabilità della norma con gli annullamenti della Sacra Rota, per poco numerosi essi siano. Né vale dire che si tratta di annullamenti *ex tunc*, che dichiarano cioè nullo il vincolo perché esso non sarebbe mai validamente sorto per qualche difetto *ab initio* di elementi essenziali per il perfezionamento del vincolo stesso. Si tratta, bene o male, di un cavillo, di *latinorum* direbbe Renzo. Senza parlare dei casi di scioglimento — che si distingue dall'annullamento in quanto nel primo non difettano *ab initio* gli elementi fondamentali, ma vi è una causa sopravvenuta: lo scioglimento è in pratica un divorzio —, quali il matrimonio rato e non consumato, o il privilegio paolino (scioglimento del matrimonio degli infedeli, quando uno dei coniugi si converta al cattolicesimo e non sia più possibile la pacifica convivenza con l'altro coniuge), che rappresenta, con tutto il rispetto, la violazione più patente della cosiddetta indissolubilità.

Così come la legge canonica prevede determinati casi di annullamento (mancanza del consenso, violenza o grave timore, errore di persona, *impotentia coeundi*) o di scioglimento, non si vede perché non sia possibile allargare il numero dei casi e rendere la norma più aderente alla complessità della vita contemporanea: è augurabile che la Chiesa si senta indotta dai profondi mutamenti dei costumi e dalla spinta irresistibile delle nuove esigenze a riesaminare i motivi di nullità ed a rinnovare in tale senso la legge canonica. Mostrando così di contribuire anch'essa alla conservazione della pace religiosa nel nostro Paese ed alla tranquillità delle coscienze di migliaia di infelici.

Altro e non meno importante limite è di ordine morale e pratico insieme: osserva il Peretti Griva che « il dogma religioso deve essere rispettato dai credenti i quali potranno trarre dalla efficacia dei vincoli della fede la forza del sacrificio, anche eroico, e della rinuncia. Ma poiché non può essere creato dalla legge questo spirito eroico, non può essere imposta civilmente l'indissolubilità del matrimonio neppure ai cattolici che non intendessero consentirla. La impossibilità giuridica dello scioglimento, assecondante la impossibilità religiosa, non varrebbe invero ad escludere il peccato già perfezionatosi con la sola intenzione. Tanto meno, la meditata conferma civile del dogma religioso per i cattolici, dovrebbe portare ad immobilizzare il vincolo coniugale per gli appartenenti ad altre fedi, con che si attuerebbe una grave aberrazione tanto religiosa, quanto giuridica, quanto morale ».

E certo una stridente ingiustizia assoggettare acattolici, o cittadini sposatisi col solo vincolo civile ad una legislazione matrimoniale rigidamente cattolica. L'ovvia impossibilità di adire ai Giudici ecclesiastici da parte degli acattolici, impedisce loro di avvalersi dei già modesti diritti previsti dalla legge.

Ma come si è in tal modo creata una categoria di *minus habentes*, altrettanto, mi pare, si verrebbe a costituire ove avesse seguito la proposta dell'avvocato Gino Sotis (cfr. il settimanale *Tempo* n. 50, 13 dicembre 1956) il quale pensa che la nuova legge dovrebbe offrire la possibilità del divorzio ai soli matrimoni civili, considerando indissolubili i matrimoni contratti con vincolo religioso, ai quali potrà applicarsi l'istituto della separazione. In tal caso, non soltanto si creerebbero due diverse categorie di cittadini, una con maggiori e una con minori diritti: ma anche si andrebbe contro ad un elementare senso di giustizia nei confronti di tutti quei cittadini che hanno contratto matrimonio religioso, sapendo che, comunque, anche se lo avessero contratto civile, i risultati sarebbero sempre stati eguali; il che ha loro impedito di effettuare quella scelta che non sarebbe mancata di fronte ad una legge come quella proposta.

E chiaro che la norma deve essere eguale per tutti, indipendentemente dalla fede: i cattolici non ricorreranno al divorzio rispettando il dogma dettato dalla loro religione, ma teoricamente la legge deve concedere anche ad essi la possibilità, ove lo desiderino, di chiedere lo scioglimento del vincolo al magistrato civile, così come esiste questa possibilità per i cattolici francesi, statunitensi, belgi, polacchi ecc.

Quindi una sola legge, eguale per tutti i cittadini: è questione di giustizia abbiamo detto: così come giustizia veramente elementare si trova al fondamento della nota proposta di legge Sansone di cui trascriviamo gli estremi:

Il matrimonio, oltre che nella ipotesi prevista dall'art. 149 del Codice Civile (morte di uno dei coniugi, n. d. r.) può essere sciolto su richiesta del coniuge interessato, nei seguenti casi:

- 1) se l'altro coniuge è stato condannato con sentenza definitiva a quindici anni e più di reclusione;
- 2) se l'altro coniuge ha tentato l'uxoricidio in danno del coniuge richiedente;
- 3) se l'altro coniuge ha abbandonato il tetto coniugale per un periodo ininterrotto non inferiore a quindici anni o se vi sia stata fra i coniugi separazione di fatto, consensuale o di diritto durata per non meno di quindici anni ininterrottamente;
- 4) se l'altro coniuge è affetto da malattia mentale riconosciuta inguaribile e che sia degente in ospedale psichiatrico o luogo di cura da non meno di cinque anni;
- 5) se l'altro coniuge quale cittadino straniero ha conseguito all'estero lo scioglimento del matrimonio contratto in Italia.

Proprio perché, anche ad un profano, le ipotesi previste nella proposta di legge obbediscono ad evidente spirito di giustizia. le reazioni ecclesiastiche, se non sono mancate, sono state peraltro singolarmente prive di quella sottigliezza dialettica di cui i buoni polemisti cattolici han sempre fatto largo uso, e si son limitate, dopo qualche battuta, a trincerarsi dietro l'argine dommatico della « materia di fede ».

Si tratta di un argine assai importante, non vi è dubbio. Ma non bisogna dimenticare la capacità della Chiesa di sapersi adeguare alle nuove situazioni, la Sua straordinaria duttilità per cui, con lentezza, con circospezione, con ogni cautela, tuttavia essa progredisce e mostra, sia pure insensibilmente, di tenere conto che il mondo cammina e si evolve.

Dice il Peretti Griva nel ricordare la lotta a fondo che venne lanciata d'ogni parte contro di lui allorché, presiedendo la Corte d'Appello di Torino, interpretava con umana larghezza le leggi a favore di tante disgraziatissime coppie: « Avrei spesso voluto che gli oppositori potessero sedere sul mio seggio di magistrato e rendersi conto di certe orribili situazioni: poiché ero persuaso che avrebbero allora rinunciato alle loro, talora acerbe, critiche, e che vi avrebbero rinunciato, tanto più sicuramente, ove si fossero addirittura trovati nei panni dei giudicabili, costretti a subire un crudele calvario, cui il rigorismo egoistico della società avrebbe voluto impedire ogni via d'uscita ».

Di fronte ai casi che il Peretti Griva riporta nel suo volume, tratti da una lunga esperienza di magistrato, ed a quelli ricordati nelle lettere raccolte dall'on. Sansone, non è possibile restare insensibili, rinchiudersi nella immobilità di un dogma (nato solamente — si noti — nel 1560 con il Concilio di Trento e che, in ipotesi, potrebbe domani essere modificato).

La proposta di legge Sansone appare la più consona all'urgenza e la più pratica. Essa è del resto così limitata nelle sue enunciazioni che ovvierebbe solo ai casi più macroscopici; verrebbero eliminate le incongruenze più assurde e penose, quelle che, veramente, gridano giustizia con la semplice esposizione dei fatti. Credo di non sbagliare affermando che da un punto di vista radicalmente divorzista l'approvazione della legge suddetta allontanerebbe nel tempo l'eventuale introduzione nel nostro Paese dell'istituto del divorzio nei suoi termini tradizionali; ed è questa, ritengo, la ragione per la quale Peretti Griva sembra un po' tepido verso la legge Sansone, preferendo delineare una propria proposta assai più ampia e generale.

Io penso che, tenuto conto delle forze politico-religiose contrarie a qualsiasi innovazione in campo matrimoniale, riuscire a far approvare la legge Sansone sarebbe un notevole successo. L'esito appare oltremodo incerto per il dilagante conformismo e soprattutto per la scarsa fortuna che presso la maggioranza del nostro Parlamento sembra trovare qualsiasi proposta di legge che non sia espressione di interessi precisi della maggioranza medesima: non si dimentichi l'ostilità con la quale venne accolta la legge per la cancellazione dell'N. N., e quella ancora maggiore che sta incontrando la proposta per l'abolizione del fascistissimo art. 553 del Codice Penale (sulla propaganda per il controllo delle nascite), che pure porta la firma di esponenti della coalizione governativa.

Siamo, in conclusione, piuttosto pessimisti: ed il fatto che ad oltre due anni di distanza dalla presentazione al Parlamento da parte dell'on. Sansone della sua proposta di legge (26 ottobre 1954) essa non sia stata ancora posta in discussione, conferma purtroppo il nostro pessimismo.

Troppi preconcetti, troppe ostilità ed interferenze politico-religiose impediscono quel pacato esame del grave problema, che è sollecitato dai libri del Peretti Griva e del Sansone: il cui esempio invita a meditato ragionare secondo l'esortazione di Spinoza: « *Se dulo curavi humanas actiones non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere* ».

GIORGIO MOSCON

RECENSIONI

CESARE LUPORINI, *Voltaire e le « Lettres philosophiques »*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 244.

Il saggio di Cesare Luporini su *Voltaire e le Lettres Philosophiques*,¹ apparso originariamente in *Società*, è stato poi pubblicato in volume, coi dovuti ritocchi, ed è ora divenuto indispensabile a chiunque voglia cimentarsi con il famoso testo voltairiano. Com'è noto, quest'ultimo non ha sempre goduto di quella reputazione che merita, ma è rimasto per lungo tempo quasi in secondo piano, rispetto ad altre opere di Voltaire, più vistose forse, ma assai meno significative. Ragioni diverse hanno contribuito a questa eclissi delle celebri *Lettres*, e non ultime quelle filologiche: la lettura di esse, fino all'edizione critica del Lanson relativamente recente, è stata infatti delle più ardue e controverse per le successive manipolazioni del testo, che a partire dalla prima edizione, negli esemplari di Rouen e di Londra, presenta già differenze notevoli. Il Lanson ci ha dato, oltre il testo definitivo, tutto un apparato critico che permette di situare perfettamente l'opera nell'ambiente culturale del suo tempo, e di individuare il cammino percorso da Voltaire, dalla prima idea di essa alla sua definitiva realizzazione. Per questa parte, c'è poco da aggiungere al magistrale lavoro del Lanson; quello che rimaneva da determinare, con più rigore e precisione, era l'importanza delle *Lettres* nella prospettiva storica e culturale del Settecento francese, non solo nei confronti di quella che fu la fase preparatoria dell'*Encyclopédie*, ma anche della fase posteriore, di lotta e di conquista illuministica. Il saggio di Luporini, di un rigore analitico esemplare e tutto vibrante di una appassionata partecipazione polemica, porta appunto, sul secondo aspetto della questione, tutte quelle precisazioni che servono a mettere definitivamente a fuoco la prospettiva delle *Lettres Philosophiques*.

Già le prime pagine del saggio di Luporini contengono la più precisa impostazione che ci si potesse augurare per uno studio simile: giacché importava anzitutto definire il carattere precipuo di un'epoca e le condizioni del suo svolgersi, attraverso azioni e reazioni, di cui ogni opera è un documento. E importava anche cogliere nella sua sostanziale unità ciò che ha potuto per lungo tempo apparire una serie di conati indistinti, senza alcun nesso né chiara finalità. Luporini ordina chiaramente la premesse del suo discorso, su dati ormai scientificamente acquisiti: la grande spinta in avanti, realizzatasi nell'ultimo quindicennio del secolo XVII, quando dalle *dragonnades* e dai roghi il pensiero usciva ormai libero, e più vivo e pericoloso che mai. Giustamente osserva Luporini che la revoca dell'Editto di Nantes non ebbe importanza limitata soltanto al campo religioso o economico: « Esso fu un fatto importante perché determinò una crisi morale di contorni più vasti delle circostanze politico-confessionali che l'occasionarono ». Implicitamente, dunque, Luporini lega le *Lettres Philosophiques* a quell'irresistibile moto di revisione critico-polemica, che ha avuto come iniziatori un Pierre Bayle e un Fontenelle, un protestante e un cattolico, ma accomunati, già prima della revoca dell'Editto, dalle vicende

¹ Luporini vi unisce il saggio sul « Concetto della storia e l'Illuminismo », già apparso in « Belfagor », e che, di seguito al saggio sulle lettere voltairiane, illumina implicitamente il valore storico di queste e ne riceve, a sua volta, una più intensa suggestività.

della *Querelle des Anciens et des Modernes*: ciò non va dimenticato, se si vuol intendere tutta la portata dell'errore commesso da Luigi XIV, che si decideva all'intransigenza religiosa e alla persecuzione, proprio quando più si imponeva alle coscienze l'esigenza di una critica radicale e l'imperativo categorico del metodo scientifico....

Luporini rievoca le questioni preliminari alle *Lettres*: la « scoperta » dell'Inghilterra da parte dei Francesi e la conseguente nascita di tutta una letteratura — anglofila o anglofoba, secondo i casi — intorno all'Inghilterra; la posizione di Voltaire prima e dopo l'esilio londinese, e quindi quella, importantissima, dell'influenza del pensiero inglese su Voltaire. Su tali questioni, gli studi del Texte, del Jusserand, dell'Ascoli, del Lanson hanno portato una documentazione sufficiente, per ciò che concerne lo stato dell'opinione francese nei confronti della vicina d'oltre Manica, precisandone l'evoluzione, da una fobia irragionevole a una talora non meno irragionevole idolatria. Ma quel che conta, è l'assunzione dell'Inghilterra a tema maggiore di una letteratura che non tarda a divenire polemica, con lo stabilire dichiarati confronti: lo svizzero Bèat de Muralt ne apre, non senza malizia, la serie (e fu più letto di quanto non si crede, se Rousseau lo cita ancora nella *Nouvelle Héloïse*, circa quarant'anni dopo la pubblicazione delle *Lettres sur les Anglois et sur les François*). Voltaire, e Luporini lo richiama con esattezza, intuisce subito qual partito si può trarre da un simile procedimento; lungi dal darsi a una letteratura divulgativa, anche se spiritosa (un frammento di lettera che riporta Lanson mostra che un progetto simile dev'esserci stato in origine), Voltaire si propone un tema ben definito: « In primo piano l'Inghilterra, sullo sfondo l'Europa, di mira, e mai perduti di vista, bersagli ben identificati nella cultura e nelle istituzioni francesi ». Fatto quindi opportunamente il raccordo Pierre Bayle-Voltaire, Luporini può a buon diritto concludere che con le *Lettres Philosophiques* è nato « il genere nuovo della divulgazione critica delle idee rivoluzionatrici, che si allargherà, nei decenni seguenti, nelle artiglierie pesanti della Enciclopedia o si sminuzzerà (e sarà la specializzazione di Voltaire) nelle armi leggere della panflettistica, dei foglietti volanti, delle *facéties* ».

Le osservazioni di Luporini, a proposito dell'influenza del pensiero inglese su Voltaire, meritano particolare attenzione. Per il Lanson, l'Inghilterra ha ricevuto un Voltaire poeta ed ha restituito un Voltaire filosofo; per il Naves, invece, l'Inghilterra non ha fatto che precisare in Voltaire una vocazione, dandogli il gusto dell'opera filosofica. Luporini sembra più vicino al Naves che al Lanson, quando pur ammettendo che « l'influenza ideologica del pensiero inglese (della filosofia e della scienza inglese) è stata indubbiamente su Voltaire, come su tutti i pensatori progressivi del XVIII secolo, grandissima e decisiva », assegna all'esperienza inglese di Voltaire una funzione ordinatrice, e soprattutto chiarificatrice. Ma anche Luporini non può non ammettere che « fra il Voltaire prima e dopo l'esilio inglese vi è una profonda differenza »: basta rileggere il *Discours sur la Tragédie* premesso al *Brutus* e indirizzato a Bolingbroocke (« Je vous avoue, Mylord, qu'à mon retour d'Angleterre où j'avois passé deux années dans une étude continue de votre langue, je me trouvai embarrassé lorsque je voulus composer une Tragédie Française. Je m'étois presque accoutumé à penser en Anglois, je sentois que les termes de ma langue ne venoient plus se présenter à mon imagination avec la même abondance qu'auparavant.... »), o esaminare da vicino la struttura del *Brutus*, per rendersi conto di un cambiamento radicale e di una maturazione che è una totale presa di coscienza.

Luporini individua da par suo questo processo, storicizzandolo nelle sue componenti e nei suoi risultati più immediati, che confluiscono appunto nei grandi temi delle *Lettres Anglaises o Philosophiques*, assurti a temi di una polemica, o a momenti di una battaglia, che sarà condotta instancabilmente dal *partito filosofico*, fino al crollo dell'*ancien régime*. Luporini pone questi temi in stretta relazione con quella che si chiama oggi la *lotta di classe*, e che fu, sempre più apertamente, all'epoca di Voltaire, la lotta della borghesia illuminata contro tutta la struttura feudale della Francia. L'importanza ch'egli dà all'ultima lettera, l'*anti-Pascal*, illumina della sua vera luce tutta l'opera, riportando, come in una conclusione suprema, il tema primo — la lotta per la libertà religiosa, e quindi

per la tolleranza — su un piano di principio assoluto. Tutte le osservazioni, che derivano da una simile impostazione, pongono un implicito rapporto di tempi, per cui a poco a poco si avverte, seguitando nella lettura, come una specifica funzionalità del saggio di Luporini, al di là dal testo voltairiano, nei confronti proprio di una polemica in atto nel nostro tempo (si veda a p. 37: « Nello stato feudale che Voltaire combatte è più pericoloso attaccare i preti che i militari ». Ma da Voltaire a oggi, preti e militari hanno stretto sante alleanze, e le ragioni di Voltaire, tramite Luporini, ci si ripropongono più valide e convincenti!).

Ma occorrerebbe citare pagina per pagina: l'acutezza dell'occhio di Luporini individua e riporta in luce le nervature più sottili e nascoste di una prosa che finge d'esser amabilmente discorsiva e canzonatoria, e vibra drammaticamente di una tensione che è indice di un impegno senza riserve. Basta mettere l'accento su questa o quella proposizione, come Luporini con somma intelligenza fa, perché la pagina voltairiana appaia densa di sensi e carica di portata storica: e ancora più vera, dopo la lettura di questo saggio, appare l'affermazione del Lanson, per il quale le *Lettres Philosophiques* sono la prima bomba lanciata contro l'*ancien régime*. Rileggerle oggi, con la guida preziosa approntata da Luporini, potrebbe essere come prepararsi il piccone per demolire ben altre Bastiglie....

Superfluo, a questo punto, ci sembra lodare Luporini del ricco e pertinente corredo di note, che sostiene egregiamente il suo saggio (ma, a proposito della lettera sui presbiteriani, non sarebbe stato inopportuno il richiamo alle pagine 31 e 43 dello *Small Lenin-grad Notebook*, ora nel primo volume dell'Edizione Besterman dei taccuini). Piuttosto vorremmo segnalargli, tra le possibili fonti di Voltaire, per la polemica contro l'intolleranza, i *Dialogues curieux entre l'auteur et un Sauvage de bon sens qui a voyagé* del barone de Lahontan (1703), riediti nel 1931 in edizione critica dallo Chinard. Da Lahontan a Rousseau, passando per Voltaire, la *chaîne des hommes* si allunga e più sorprendente appare il cammino già fatto....

GLAUCO NATOLI

FRANCESCO BRANCATO, *La Sicilia nel primo ventennio del Regno d'Italia* (« Storia della Sicilia post-Unificazione », Introduzione di ENRICO LA LOGGIA. Parte prima. « Collana di monografie promossa dalla Società Siciliana di Storia Patria e dal Centro Regionale di Ricerche Storiche »), Bologna, Zuffi, 1956, pp. XLVII-514.

GIULIANO PROCACCI, *Le elezioni del 1874 e l'opposizione meridionale* (Biblioteca G. G. Feltrinelli. « Studi e ricerche storiche »), Milano, Feltrinelli, pp. 143.

La voluminosa opera del Brancato, giovane studioso siciliano già noto ed apprezzato per i suoi precedenti lavori di storia isolana del Sette ed Ottocento, costituisce il primo volume di una serie che comprenderà la trattazione del periodo 1880-1900 a cura di Francesco Salvatore Romano, degli anni 1900-1920 a cura di Giovanni Raffiotta, e degli anni contemporanei (dal '20 ai giorni nostri) a cura di Virgilio Titone. Il piano fu concepito, ed entra ora nella fase di realizzazione, per iniziativa dell'on. Enrico La Loggia, che, rielaborando una sua interessante « Sintesi storica della questione siciliana », assai ricca di dati, la premette al presente volume.

Di opere come quella di Brancato si suole dire che costituiscono « un prezioso contributo alla conoscenza.... »; in questo caso l'espressione sarebbe manierata e inadeguata: questa *Sicilia nel primo ventennio del Regno d'Italia* è molto più di un contributo, è una sistemazione già molto elaborata, seria, criticamente meditata non soltanto dei risultati della abbondante messe di studi e ricerche fiorita sulla Sicilia nel dopoguerra, ma anche delle indagini archivistiche e pubblicistiche alle quali personalmente l'Autore stesso si era dedicato ormai da molti anni, parallelamente ad altri studiosi, con lavoro paziente ed organico.

La documentazione, sulla quale è fondato il libro del Brancato, proviene dagli Archivi di Stato siciliani, e in primo luogo da quello di Palermo che sovrasta gli altri per l'abbondanza del materiale e per il suo ordinamento, dai fondi conservati nelle biblioteche di Palermo e nella Biblioteca Fardelliana di Trapani, dall'Archivio Centrale dello Stato in Roma, in piccola misura dagli Archivi di Stato di Firenze e di Torino, infine dagli Archives du Ministère des Affaires Étrangères di Parigi. Di questo materiale si era avuta già conoscenza abbastanza larga attraverso l'opera del Romeo su *La Sicilia nel Risorgimento*, quella del Romano sui *Momenti del Risorgimento in Sicilia*, quella del Mack Smith su *Cavour e Garibaldi*, le raccolte documentarie dello Scichilone e del Cerrito, il libro del sottoscritto sulle *Lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra* e alcuni saggi dello stesso Brancato, il quale tuttavia porta ancora nel presente volume una notevolissima quantità di documentazione inedita, specialmente per gli anni sui quali non vertono specificamente quelli precedentemente citati. (Osserviamo qui che mentre i documenti già resi noti dal Romeo, dal Romano, dallo Scichilone e dal Cerrito sono citati dalle rispettive opere, quelli pubblicati dal sottoscritto sono per lo più ricordati con le loro collocazioni d'archivio, sebbene non più inediti. Ciò è certo da attribuire alla brevità del lasso di tempo intercorso tra la pubblicazione del volume sulle lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra e il completamento della presente opera, brevità di tempo che deve aver impedito al Brancato di correggere quelle citazioni ed anche di utilizzare compiutamente certi risultati delle ricerche rese note in quel volume: si veda per esempio la nota 38 a p. 228, a proposito dei rigori usati dal gen. Govone nella sua « spedizione », ove si trovano dati meno completi e dettagliati di quelli risultanti dalle carte d'archivio pubblicate nel libro del sottoscritto).

Non c'è bisogno di dire quale interesse abbia suscitato nel sottoscritto la lettura di questa importante opera del Brancato, che per gran parte ripercorre la stessa trama storica già assunta a materia del suo lavoro sulle lotte politiche in Sicilia sotto il governo della Destra; e come egli abbia avuto il conforto di vedere per lo più autorevolmente confermate e ulteriormente documentate le tesi che animavano quel suo libro. Naturalmente, la distribuzione della materia, come apparirà anche più chiaro da quanto diremo più avanti, vi è diversa: il periodo delle luogotenenze e dei regimi militari, che si susseguirono in Sicilia dal 1862 al 1866, costituiva nel libro del sottoscritto soltanto una premessa, per quanto ampia, mentre ha attratto principalmente l'attenzione e le ricerche del Brancato. Ottimi i capitoli quinto e sesto, sui problemi dell'unificazione nel giudizio dei moderati e in quello del governo di Torino, che danno il « clima » politico delle Luogotenenze e della prima politica unitaria: in esse sono i germi di gran parte del travaglio in cui si dibatterà la Sicilia fin quasi alla fine del secolo. Acuta l'osservazione che mentre da una parte, per la grande sperequazione economica esistente tra le varie classi sociali, le ragioni di malcontento erano in Sicilia maggiori che nell'Italia meridionale e quindi più vive vi erano le istanze di un regime democratico, d'altra parte l'ambiente non presentava condizioni favorevoli alla diffusione del mazzinianesimo: contraddizione solo apparente in quanto quelle istanze democratiche si configuravano in una maniera più dilacerata ed estremistica, con tendenza all'anarchismo, di quanto il mazzinianesimo non le esprimesse quale ideologia di una piccola e media borghesia che nell'Isola era insufficiente numericamente e come grado di maturità e di coscienza associativa. Le tendenze insite nella conformazione della società siciliana furono poi piuttosto favorite che ostacolate dalle direttive del governo torinese, che il Brancato riassume efficacemente nell'istruzione data dal Minghetti nella sua qualità di ministro dell'Interno: occuparsi di polizia quasi esclusivamente, e, quanto all'amministrazione, siccome essa « procedeva sotto il governo borbonico sopra leggi regolari e buone », almeno in un primo tempo non vi era « altro da fare che riordinarla senza mutamenti, levandogli ostacoli e le appendici che vi aveva posto lo sgoverno garibaldino ».

Le successive crisi attraversate periodicamente dalla Sicilia furono sempre affrontate con quell'insufficiente criterio, derivante a sua volta dalla ferrea legge della lotta

politica tra moderati e democratici, tra ottimati e diseredati: ogni buona volontà di dedicare le cure di governo alle condizioni economiche e sociali della popolazione siciliana fu di volta in volta assoggettata alle preoccupazioni dell'ordine pubblico, col risultato di sacrificare quelle e di peggiorare questo.

Cominciò allora, anche, quella divisione della rappresentanza parlamentare isolana che ebbe una prima configurazione attraverso le elezioni del 1861, con una prevalenza degli elementi di opposizione a Palermo e degli elementi della maggioranza nelle altre province; sebbene sia discutibile la classificazione, che il Brancato mostra di accettare, di uomini come Vito D'Ondes Reggio, ascritti al « centro sinistro » e messi insieme con deputati come l'Interdonato, i primi militando in quella parte clericale (o sempre più verso di essa evolvendosi) il cui sinistrismo si colorava in maniera tutt'affatto speciale. D'altronde le stesse cifre statistiche relative al corpo elettorale, recate dal Brancato, indicano come una specie di miracolo l'elezione di qualche repubblicano in quelle prime elezioni, poiché nel 1861 la Sicilia, che contava circa due milioni e 400 mila abitanti, non aveva che 46 mila iscritti alle liste elettorali politiche, e di questi soltanto 37 mila se ne presentarono alle urne: sicché le elezioni assumevano automaticamente un carattere accentuatamente aristocratico tutt'altro che favorevole alle opposizioni in generale, e a quella repubblicana in particolare. Non diversamente nelle elezioni del 1865, quando gli iscritti discesero ulteriormente da 46 mila a 38 mila (mentre in Piemonte salivano da 62 a 75 mila e in Lombardia da 54 a 71 mila), e tuttavia l'opposizione s'accrebbe invece di indebolirsi: segno che, sulla popolazione totale, ben scarsa percentuale di suffragi avrebbero raccolto il governo e il partito al governo.

La politica seguita dal governo centrale in Sicilia, fin dal periodo delle Luogotenenze, mirò a conquistare esclusivamente i ceti superiori della società isolana, col risultato, messo in rilievo dal Brancato, di « determinare la strana situazione di un governo il quale non raccoglieva le simpatie di alcuna corrente dell'opinione pubblica: non delle masse popolari che aveva ancora di più allontanato con la legge sul reclutamento militare obbligatorio; non degli autonomisti e dei repubblicani, avendoli esclusi dalla partecipazione al governo dell'Isola; non dei borbonici per ovvi motivi; non degli stessi moderati unitari, che pure s'erano impegnati in tutti i modi nel sostenere l'annessione incondizionata, per averli delusi nella speranza che alla Sicilia, per le sue particolari condizioni, nel nuovo ordinamento politico e amministrativo dell'Italia, sarebbero state fatte delle « eccezioni ». Era un vizio d'origine di cui il Brancato afferma giustamente che bisogna tener conto per meglio comprendere anche gli sviluppi successivi della vita politica e sociale in Sicilia e, soprattutto, per meglio cogliere « le ragioni del grande isolamento in cui si travaglierà per molti anni il governo e i motivi anche psicologici della sua azione di forza, a cui sempre ricorrerà (...) ogni volta che si vedrà maggiormente contrariato nello svolgimento della sua attività ». L'esperimento della « politica di forza », del « governo forte », si ripeté, e sempre con effetti negativi anche dal punto di vista dell'ordine pubblico, col luogotenente gen. Della Rovere, col luogotenente gen. Pettinengo, col Commissario gen. Govone, col Commissario gen. Cadorna, e perfino — sebbene accompagnato finalmente se non altro da una maggiore attenzione ai problemi dei lavori pubblici — col Prefetto e Comandante generale delle armi in Sicilia gen. Medici.

Raffrontando i giudizi espressi sulla situazione siciliana dai funzionari inviati dal governo centrale con quelli dei funzionari siciliani, il Brancato mette in rilievo « un accento del tutto diverso e pieno di umana e profonda comprensione per le condizioni delle popolazioni dell'isola » che si coglie nei rapporti di questi ultimi, nei quali non è raro trovare una difesa dei ceti più umili, le cui condizioni di vita furono umiliate e peggiorate nei primi anni del reggimento unitario, difesa che peraltro rimase sempre senza eco presso chi aveva il potere e la responsabilità della direzione politica.

Una prima tappa di questo processo di differenziazione dell'opinione pubblica siciliana, di questa reazione agli effetti del governo dei moderati, fu segnata dalla crisi

di Aspromonte: «l'impresa garibaldina che ebbe in Aspromonte l'epilogo a tutti noto — scrive il Brancato ponendo l'accento su un aspetto della crisi sulla quale si tende generalmente a sorvolare —, per la sua straordinaria popolarità in Sicilia, e per il nuovo fermento rivoluzionario che vi accese, non segna soltanto un momento dell'attività del partito d'azione, intesa a dare compimento all'unità nazionale con una soluzione rapida e indipendente delle vie diplomatiche, di contro alla soluzione pacifica propugnata dai moderati, ma anche la prima forte esplosione dell'insofferenza che si era determinata nella popolazione siciliana, e del profondo risentimento che covava contro il governo e contro i nuovi amministratori, per non essere state appagate le speranze lungamente nutrite di vedere migliorate le condizioni dell'Isola. Così si spiega la larga risonanza ch'essa ebbe nell'animo dei siciliani ai quali parve davvero fosse venuta l'epoca di rinnovare i fasti del '60 e di riprendere la lotta per la rigenerazione dell'Isola che una politica fata di sospetti e di eccessive cautele aveva stroncata all'inizio».

L'esposizione delle vicende politiche non è mai disgiunta, nelle pagine del Brancato, dall'attenzione a ciò che esse significano e indicano dal punto di vista sociale. Ciò appare chiaro per quanto riguarda la mafia, la cui origine, dopo una opportuna distinzione tra «alta» e «bassa», è riportata, per quanto riguarda la prima, dall'empireo o dalle nebbie delle istituzioni dovute a presunte predisposizioni razziali, a quel preciso periodo collocabile negli anni immediatamente seguenti l'unificazione, in cui, per la sempre maggiore carenza della pubblica sicurezza così nelle campagne come nelle città, quanti avevano una proprietà da custodire o un prestigio da tutelare, per ovviare al continuo pericolo che ormai presentavano le bande armate pullulanti dovunque nell'Isola, dapprima tentarono di indurre il governo a sciogliere le Guardie Nazionali per ricostituirle con elementi «meno poveri» e quindi di maggiore garanzia per la tutela «dell'ordine pubblico, delle proprietà e delle persone», come era stato fatto nel '48, quindi, fallito questo tentativo, provvidero alla propria tranquillità e alla sicurezza dei propri averi transigendo con i malandrini, dai quali finirono col farsi «proteggere» o assumendoli al proprio servizio o assicurando loro, con la propria influenza, l'immunità da ogni eventuale ricerca della polizia. Collegato con l'azione della mafia è anche un profondo rivolgimento economico che si ebbe allora in alcuni strati della società, e al quale il Brancato dedica ripetutamente molta attenzione.

Nell'amministrazione del gen. Medici, che per vari anni fu prefetto di Palermo e insieme Comandante generale delle Armi in Sicilia, con indiscussa autorità e supremazia sui prefetti delle altre città isolate, venne quasi riassumendosi la crisi dei criteri di governo adottati dal governo centrale: crisi tanto più seria e quasi irreparabile in quanto il Medici, al contrario dei suoi predecessori, pur considerando le provvidenze pubbliche quali un mezzo, uno strumento di tutela dell'ordine pubblico, tuttavia fece almeno quello che gli altri non avevano mai fatto, si batté cioè perché quelle provvidenze pubbliche non fossero completamente trascurate, e in tal senso ottenne pure qualche notevole successo. Ma — precisa il Brancato con un giudizio che coincide con quello a suo tempo espresso dal sottoscritto — «tanta operosa attività coronata da un successo quale nessuno aveva mai ottenuto in Sicilia prima di lui e che gli aveva consentito di mettere avanti poderose opere pubbliche (...), se riuscì a suscitare l'entusiasmo dei consigli comunali e della stampa particolarmente filogovernativa, che ad ogni accenno di una sua dimissione levavano le più accorate proteste perché egli desistesse dal suo proposito (...), lasciò al contrario indifferenti le masse del popolo (...). In sostanza, il soleo che divideva le classi inferiori dai ceti privilegiati, apertosi fin dal tempo della Luogotenenza e che, con la rivolta del '66, aveva segnato una fase d'emergenza pericolosa, malgrado tutti gli sforzi del generale Medici nel cercare, com'egli soleva dire, di promuovere il benessere per mezzo del lavoro e guadagnare al governo tutte le classi, il che valeva quanto procurare una maggiore armonia tra esse, anziché colmarsi s'era fatto sempre più profondo. Perché il processo già avvertito di un sempre maggiore impoverimento delle classi popolari, sotto l'amministrazione del generale Medici, an-

ziché cessare piuttosto si accentua». E, in definitiva, « un gran vuoto si venne scavando intorno a lui ». Ove si avvicini e raffronti questa conclusione col titolo del primo dei due capitoli dedicati all'amministrazione del generale garibaldino (« L'operosa attività del generale Medici »), apparirà lampante il contrasto tra le intenzioni e i risultati, tra la buona volontà da cui indubbiamente il Medici era animato e le conseguenze dei criteri cui ne affidò la realizzazione: sicché ci sono sembarte poco giustificate le riserve che il Brancato, a proposito di quel nostro giudizio sul contrasto tra le intenzioni e i risultati, avanza in una nota del suo libro (p. 386). E anzi curioso notare, in proposito, che proprio il Brancato, il quale aggiunge ai non pochi documenti già da noi prodotti sulla lotta tra l'autorità politica e la magistratura qualche nuova interessante testimonianza (come, in modo particolare, il rapporto del giudice Salvatore Barraco al procuratore del re di Palermo sulla parte avuta dal questore Albanese nel mandato dell'assassinio di Sante Termine e Pietro Lepre), usa poi espressioni ambigue, forse per una malintesa fedeltà al principio esposto nella breve premessa, di voler « usare la forma dell'esposizione anziché quella della critica »: criterio che può dare ottimi frutti, come li ha dati per quasi tutto il volume, ma che scade a puro artificio quando viene abbassato a espediente per non dire chiaramente ciò che pure appare chiaro dai dati forniti nel corso dell'esposizione.

Se con l'opera di riordinamento della pubblica sicurezza e con l'impulso dato alle opere pubbliche il generale Medici intendeva, come fondatamente afferma il Brancato, promuovere principalmente un maggiore spirito di attività nelle classi più abbienti e in particolare nei « capitalisti », l'effetto dei criteri puramente aristocratici coi quali fu promossa quell'azione fu di incrementare le opposizioni popolari e di accrescere il prestigio della mafia, come suona testualmente uno dei sottotitoli del capitolo dedicato ai « Nuovi contrasti e nuove inquietudini » suscitati dall'amministrazione del generale. Quel capitolo si conclude col giudizio di un giornale palermitano, *La libertà*, riportato a suggello dell'intera esposizione e fatto proprio dall'Autore: « I punti di analogia tra Lanza e Medici sono degni di qualche studio. Ignoranti d'amministrazione l'uno e l'altro hanno amministrato, lasciandosi condurre dai peggiori intriganti: dispregiatori d'ogni legge, hanno fatto prevalere l'arbitrio, come norma di Governo, l'autorità personale a quella stessa dello Statuto ». Che coincide, con altre parole, con quello che il sottoscritto affermava nel suo libro circa il torto del Medici di essersi messo completamente — lui uomo d'arme più che d'amministrazione — nelle mani dell'Albanese per la parte poliziesca e in quelle del Rossi per la parte politica. Insomma, come scrive ancora lo stesso Brancato, « nei cinque anni dell'amministrazione tenuta dal generale Medici, se venne dato un considerevole impulso alle opere pubbliche e allo sviluppo delle strade ferrate, non fu risolto alcun problema più propriamente inerente alla vita del paese; vennero piuttosto rese più acute le ragioni principali del contrasto, che, da quando s'era costituita l'unificazione nazionale, avevano tenuti divisi e messi in sempre maggiore opposizione il ceto proletario e la classe dirigente. Allora comincia a profilarsi quella tensione che, fattasi più acuta per l'influenza delle dottrine socialiste, sboccherà, verso la fine del secolo, in un vero e proprio tentativo di rivoluzione sociale ».

Delle 450 pagine di testo della sua opera, il Brancato ne dedica una cinquantina alla descrizione del paese e degli abitanti, della vita nei comuni rurali, nelle città e a Palermo quali risultavano al momento dell'unificazione; oltre 150 al periodo dell'unificazione e delle Luogotenenze, che abbraccia poco più di un anno; circa 200 agli anni 1862-74; le ultime 50 al periodo 1875-80. Questa suddivisione mostra come il Brancato, in rapporto all'estensione delle sue ricerche pubblicistiche e soprattutto archivistiche, si sia diffuso maggiormente sui primi anni del periodo preso in esame, restringendo poi gradualmente la sua trattazione. Ne risultano affrettate alcune parti finali, e in modo particolare proprio quel contrasto tra autorità politica e magistratura sulla quale si è già detto qualcosa, e ancor più le importantissime elezioni politiche generali del 1874 (che costituiscono la premessa della caduta della Destra storica e delle quali non solo manca una

analisi completa analoga a quella delle elezioni precedenti ma l'Autore si limita addirittura a dare un puro e semplice accenno) e la liquidazione dell'internazionalismo anarchico dopo il tentativo insurrezionale del 1874. In generale si può dire che il Brancato non ha condotto, per gli anni successivi al 1874, quello stesso spoglio organico delle carte d'archivio (specialmente del ricco materiale del Gabinetto della Prefettura di Palermo) che gli ha consentito, per il periodo 1860-74, una trattazione dettagliata e completa: a partire dal 1875 non abbiamo di quelle carte che assaggi parziali per una esposizione molto più sommaria e sintetica.

Ciò diciamo non per gusto di avanzare comunque delle riserve su un'opera che prende immediatamente un posto di primissimo piano nella produzione storiografica odierna; ma piuttosto per dovere di recensori e come indicazione di un campo che resta aperto ai ricercatori e agli studiosi e che ci auguriamo sia proprio lo stesso Brancato, dopo così luminosa prova di coscienziosità e di maturità scientifica, a voler arare personalmente.

Della sua conclusione ci limitiamo a riportare, non senza affermare esplicitamente il nostro pieno consenso, alcuni periodi che ne contengono il succo:

Dopo quanto abbiamo esposto, non sembrerà più certamente esagerata l'affermazione che la Sicilia fu la regione che maggiormente soffersse l'inevitabile disagio seguito all'unificazione, e la regione contro cui maggiormente s'accanì il governo, per domare la sua irrequietezza che, non compresa nella sua vera origine, venne anche interpretata come avversione all'unione con le altre regioni della penisola. Diciamo subito che, con quanto siamo venuti esponendo, non siamo per negare l'efficacia della politica della Destra nell'avere saputo conservare l'unità nazionale contro tutte le minacce, esterne ed interne, che, specialmente dalla Sicilia, apparvero talvolta assai gravi, ma intendiamo mettere in rilievo che quella politica, dettata da un substrato di paure, di prevenzioni, di preoccupazioni nei riguardi dell'Isola, non poco contribuì a ritardarne lo sviluppo, e, appoggiata com'era ai ceti privilegiati, chiusi in un miope conservatorismo, fu anche la ragione principale di quel discredito che nel continente venne diffondendosi nei confronti della Sicilia, discredito che non poteva non ripercuotersi in tutta la vita del paese, esasperando maggiormente i rapporti tra Nord e Sud [....]. La Sicilia, dunque, nel periodo di assestamento da noi esaminato soffersse le conseguenze di un programma politico e amministrativo, che, quasi improvvisato, almeno nei suoi riguardi, per quello che abbiamo detto, creò necessariamente in essa uno stato di disagio, che si ripercosse soprattutto sulle condizioni dei suoi ceti popolari. Sui quali agì, allora, una duplice forma di oppressione: da una parte l'arrivismo del ceto borghese siciliano che, meno qualche rara personalità, non rinnovato intimamente, continuò nella sua pratica di arricchimento, peraltro male inteso, non essendosi accompagnato ad esso un'efficace opera di rinnovamento agrario; dall'altra la concentrazione industriale nelle maggiori città del nord, conseguenza del maggiore sviluppo economico di quelle regioni, che, per la mancanza di un'uguale capacità produttiva nelle regioni meridionali, fece languire, in queste, con la conseguente concorrenza, quasi ogni forma di industria e la stessa produzione casalinga, in Sicilia molto praticata [....]. Così abbiamo visto da allora cominciare a diffondersi anche nell'Isola, chiamata ormai a vivere in un'orbita politica più larga, l'interesse per la vita pubblica, sebbene con lentezza per le particolari condizioni d'ambiente; abbiamo visto, soprattutto, estendersi fin nelle più interne contrade, anch'esso però con notevole difficoltà, lo spirito associativo. Il quale, se ebbe nel malandrino e nella mafia le manifestazioni più deleterie e ritardatrici insieme dello sviluppo economico e spirituale dell'Isola, attraverso le organizzazioni operaie, nella forma di mutuo soccorso, prima, e, quindi, in quella di tutela degli interessi di categoria, e attraverso la formazione dei partiti politici, rese possibile una più viva e cosciente partecipazione alla vita pubblica di nuovi strati sociali, prima assenti, o affatto indifferenti. Questo l'unico aspetto veramente positivo in Sicilia dei primi venti anni di regno italiano.

Che è come dire che l'unico aspetto positivo del governo della Destra in Sicilia consiste nella resistenza suscitata contro di esso nei ceti popolari, sollecitati a un maggiore spirito di associazione e di organizzazione per contrastare la parzialità, la ristrettezza, l'aristocraticità dell'amministrazione che quel governo per quasi vent'anni mise in opera nell'Isola.

* * *

Alle elezioni del 1874, come si è detto, il Brancato ha dedicato scarsa attenzione, limitandosi ad un paio di accenni fuggevoli. Esse formano invece l'oggetto di un documentato ed acuto studio di Giuliano Procacci, un altro giovane studioso recentemente segnalatosi per un lavoro sulle classi sociali e la monarchia assoluta nella Francia del primo '500 ed attivo con saggi e recensioni sulle maggiori riviste storiche italiane. Questo studio sulle elezioni del 1874, viste sotto l'angolo visuale del successo riportato dall'opposizione meridionale, viene quindi opportunamente ad integrare il lavoro del Brancato. Erano gli anni in cui la questione meridionale, che come fatto oggettivo non data certo da allora, ma affondava le sue radici indietro nel tempo, cominciava a divenire, oltre che un fatto, coscienza e conoscenza di esso. Lo studio del Procacci vuol essere appunto un contributo alla storia di quel processo storico attraverso il quale una parte dell'opinione pubblica nazionale pervenne a esser consapevole, sia pure in forma non approfondita, di un problema reale del paese; punto di riferimento di questo studio sono state le elezioni del '74, intese non soltanto come un singolo episodio di lotta politica, ma come un momento di un più largo e completo processo storico.

Attraverso quelle elezioni — è questo il dato da cui bisogna partire, e da cui il Procacci parte di fatto — il Mezzogiorno espresse per la prima volta in forma completa e clamorosa il proprio malcontento verso l'egemonia dei moderati, la propria protesta verso i metodi di governo in vigore nel Sud. Mentre l'Italia centro-settentrionale elesse infatti 240 deputati ministeriali e 85 di opposizione, l'Italia meridionale ed insulare ne mandò alla Camera 56 governativi e 152 di opposizione. In Sicilia, poi, ai 17 mila voti contro il ministero ne fecero riscontro meno di tremila in suo favore.

Se questi furono i risultati di una battaglia che l'opposizione aveva ingaggiato sui temi fondamentali del contrasto fra Nord e Sud e delle esigenze del bilancio in relazione alla diversa destinazione dei fondi e ai diversi criteri fiscali, occorre approfondire l'indagine — come fa appunto il Procacci — per appurare i limiti dell'opposizione, e quindi il suo carattere e la sua vera natura. Le polemiche regionali che dividono le frazioni politiche sono bensì espressione di quel ristretto margine di egemonia di cui disponevano i gruppi dominanti in uno Stato che, sin dalla sua nascita, poggiava su una base sociale ristretta e che, a misura che dal basso aumentavano le pressioni per un allargamento, tanto più tendeva ad accentuare la propria angustia ed il proprio autoritarismo. L'accanimento sul problema del bilancio legato al problema dell'urto tra Nord e Sud rappresenta perciò, bensì, il modo in cui si manifesta la concorrenza fra azionisti di un'azienda che si combattono per accaparrarsi maggiori profitti pur avendo eguale interesse al mantenimento di quella situazione su cui si fonda la loro ricchezza. Ma vi sono pure altri ceti e gruppi che in qualche modo avvertono l'angustia e la rigidità di tale situazione, che sono più o meno coscienti della necessità di allargare le basi dello Stato, di chiamare nuove energie a sostenerne ed a promuoverne lo sviluppo. A questi settori del mondo politico italiano il problema di fondo della libertà e della democrazia è ben presente. Porsi questo problema, per il Mezzogiorno, significava porsi il problema di limitare il peso politico e sociale delle forze per eccellenza conservatrici dominanti in esso, di cercare ad esse un contrappeso in altre classi e in un diverso personale politico.

Ora, lo studio dell'opposizione meridionale condotto dal Procacci documenta come i fermenti di più radicale opposizione che pur si trovavano nell'Italia di quegli anni, e nell'Italia meridionale in modo particolare, furono utilizzati e al tempo stesso svirilizzati dal personale politico attivo sulla scena, anche sulla scena dell'opposizione parlamentare. Il Manifesto emesso dall'opposizione nell'agosto 1874 non soltanto rendeva ormai pubblico il fatto dell'esistenza di due Sinistre, la « Sinistra Giovane » e la « Sinistra Storica », ma, attraverso il graduale prevalere della prima sulla seconda, dichiarava esplicitamente di rinunciare a progetti di riforme di fondo da attuarsi nella struttura

istituzionale, politica, economica e sociale d'Italia. Attorno al proprio programma, la « Sinistra Giovane » proponeva una politica di « assimilazione » che equivaleva a coin-teressare alla cosa pubblica tutti quei ceti e gruppi sociali, quelle correnti di opinione che sino allora erano rimasti più o meno estranei e diffidenti; ma di queste correnti di opposizione, la « Sinistra Giovane » interpretava le esigenze nel senso più blandamente riformistico, col proposito di « assimilarle » al sistema vigente, « chiamando tutti alla più larga partecipazione alla vita pubblica », mettendone da parte le richieste di una revisione più profonda ed organica delle basi stesse dello Stato e della società. In Sicilia — poiché non dimentichiamo che abbiamo preso le mosse dagli avvenimenti siciliani e dal libro del Brancato — queste posizioni erano fatte proprie, interpretate ed espresse dalla *Gazzetta di Palermo*.

La ristrettezza del corpo elettorale italiano aveva nel Mezzogiorno e nelle isole un carattere ancora più accentuato. Se nell'Italia settentrionale vi erano 2,2 elettori ogni cento abitanti, e 2 ve ne erano nell'Italia centrale, nell'Italia meridionale e insulare le proporzioni erano invece rispettivamente di 2 e 1,9 elettori, sempre su cento abitanti. Inoltre, rispetto alle elezioni del 1861, si era avuto nel Sud un certo restringimento dell'elettorato, mentre nel resto d'Italia si era invece verificato il fenomeno opposto. In Sicilia, anzi, si era avuto perfino un assottigliamento del corpo elettorale nei confronti della popolazione.

In questa situazione di ristrettezza, il carattere corporativo della classe dirigente era ancora sottolineato dal fatto che non solo tra i candidati erano numerosi i nobili e i grandi proprietari, ma essi si presentavano agli elettori a sollecitare il mandato mettendo innanzi proprio questa loro qualità. Questi candidati, così caratterizzati, si presentavano proprio nelle liste della « Sinistra Giovane ». L'esistenza di una Sinistra « proprietaria » è un fatto caratteristico della Sicilia: la « difesa della proprietà » è il cemento che tiene insieme la « Sinistra Giovane » siciliana, il filo conduttore che unisce i vari programmi dei singoli suoi esponenti e candidati. In essa, naturalmente, non veniva meno quella che era la sua naturale diffidenza verso ogni autentica innovazione in senso democratico; in essa persisteva radicato il senso del privilegio e dell'« ordine ». Le basi reali del liberismo galantomistico (che ebbe in Ferrara e in Majorana-Calatabiano i fondatori della « Società di economia politica A. Smith » in contrapposizione e in polemica con Antonio Scialoja, accusato di aver tradito la sua fede originaria), liberismo galantomistico che è caratteristico della deputazione siciliana, vengono individuate dal Procacci non tanto negli abusi (che certo vi furono) da parte del governo, quanto nell'intrinseco carattere conservatore e corporativo del personale politico e dell'elettorato siciliano. I proprietari siciliani di opposizione sono sì infastiditi dalle tasse e dagli arbitri governativi; ma la loro preoccupazione maggiore rimane quella che tali tasse e tali arbitri possano turbare l'equilibrio politico e sociale dell'isola, menomare il loro prestigio. Nessuna concessione viene fatta da essi ad esigenze di carattere democratico e innovatore. Nel complesso, insomma, l'opposizione siciliana aveva carattere contingente ed episodico, non si fondava su un diverso programma politico e su diverse forze sociali. Allo Stato — secondo l'espressione del Sonnino — la classe dominante isolana chiedeva di « legalizzare » il proprio oppressivo dominio di fatto; essa pretendeva che tale appoggio da parte dello Stato fosse il meno costoso possibile.

Una prova di ciò il Procacci trova nel modo in cui la classe politica siciliana pone il grave problema del brigantaggio. Essa si preoccupa solo ed esclusivamente dei propri interessi, ma rifiuta di andare più a fondo nel problema. Chiede che lo Stato la aiuti a difendersi dai briganti, non chiede che lo Stato si ponga in maniera decisa sulla via della risoluzione del problema del brigantaggio e delle sue radici sociali. E se l'intervento dello Stato rischia di mostrarsi troppo invadente e di ledere il suo prestigio, di far venire a galla molte cose che si vorrebbero tenere nascoste, allora la classe dominante isolana ed il suo personale politico tendono a minimizzare il fenomeno del brigantaggio, proclamano la sua insufficienza a combatterlo. Mai una volta è posto l'accento

sulle condizioni della proprietà, delle strutture sociali dell'isola, sulla necessità di un suo rinnovamento democratico. In proposito basta osservare — come fa, documentatamente, il Procacci — l'accoglienza che da parte della stampa di opposizione fu fatta alla pubblicazione dell'inchiesta del Franchetti e del Sonnino, che la *Gazzetta di Palermo*, in un'ampia recensione, accusò di giacobinismo, di estremismo, di filosocialismo e filocomunismo.

Il 27 settembre 1874 si riunirono a comizio a Napoli i rappresentanti delle varie correnti dell'opposizione meridionale: ne uscì un Comitato elettorale nel quale, alla parità numerica tra « Giovani » e « Storici », corrispondeva una sostanziale accettazione che questi facevano del programma di quelli. La piattaforma elettorale e programmatica dell'opposizione meridionale rappresenta perciò il convergere della maggior parte dell'opposizione meridionale su posizioni di compromesso e di sostanziale conservazione istituzionale. Ciò si spiega con la tradizionale interna debolezza delle forze democratico-radicali del Mezzogiorno. Anche la libertà del Comune che spesso si invocava non era che la libertà dei gruppi dominanti locali, fermo restando il carattere ristretto e corporativo che era proprio del Comune meridionale: la libertà di incassare il denaro dai contribuenti a profitto del Comune piuttosto che a profitto dello Stato, fermo restando il fatto che i contribuenti avrebbero continuato a pagare come prima. In questa analisi e in questa prospettiva si pongono e si precisano meglio i contorni e i limiti del decentramento, cavallo di battaglia dell'opposizione meridionale. (Studiando le correnti politiche siciliane, avemmo già occasione di osservare nel nostro volume come tra i « regionisti » fossero insieme elementi progressivi e conservatori, in quanto la semplice rivendicazione del decentramento amministrativo, se può essere strumento di liberazione dall'oppressivo arbitrio governativo, può anche servire a ribadire il predominio delle classi dominanti, rese più indipendenti da qualsiasi controllo centrale).

In sostanza, attraverso le concrete vicende così attentamente ricostruite sui documenti e specialmente sulla stampa del tempo dal Procacci, avvenne, col graduale precisarsi dei motivi di opposizione interpretati dalla « Sinistra Giovane », la definitiva liquidazione di ogni radicalismo democratico. E poiché i risultati delle elezioni dell'autunno 1874 condizionarono la caduta della « Destra storica », che doveva verificarsi di lì a un anno e mezzo, nel marzo 1876, l'analisi di quei risultati è anche fondamentale per la luce che getta sulla fisionomia e sull'opera della Sinistra, che andrà allora al potere. Quella graduale erosione dei più sostanziali motivi di rinnovamento democratico che la Sinistra aveva già cominciato a realizzare alla vigilia delle elezioni e attraverso di esse; quella utilizzazione delle istanze originariamente democratiche (quali la polemica sul bilancio, sulle spese pubbliche, sul decentramento, sul brigantaggio) a fini di rafforzamento della classe dirigente che già si era cominciata a verificare nel '74, determineranno le componenti e le caratteristiche salienti del governo della Sinistra, quali sono emerse anche dalla recente ottima opera di Giampiero Carocci sul Depretis. Le elezioni del '74 rappresentano perciò un anello fondamentale della catena che, dalla nascita dello Stato unitario allo scorcio del secolo, inchioda la società italiana al blocco tra industriali del Nord e grandi proprietari del Sud, dando alla nostra evoluzione politica una sua pesante impronta conservatrice.

Ha osservato Ernesto Ragionieri, recensendo il saggio del Procacci nel *Nuovo Corriere* del 20 luglio, che esso, che è condotto come uno studio di storia politico-parlamentare considerata con occhio realistico attento alla più vasta cornice generale, andrebbe a sua volta integrato nel senso di accertare il peso diretto o indiretto, positivo o negativo, che le forze sociali e politiche non rappresentate sul piano elettorale, e in primo luogo le grandi masse rurali, esercitarono sulle elezioni del 1874 e, più in generale, sui rapporti fra « Sinistra Giovane » e « Sinistra Storica ». L'osservazione è giusta, perché bisogna pur rendersi conto di come, al di là della « decapitazione » del radicalismo e della sua svirilizzazione, qualcosa delle esigenze che esso interpretava si rifletté pur positivamente sulla vita politica italiana, che con la « rivoluzione parlamentare » del

marzo 1876 compié comunque un passo avanti e non certo un passo indietro. Ma, quali che siano le integrazioni utili o necessarie, quale che sia il successivo lavoro di sintesi, un'analisi come questa del Procacci ci dà per la prima volta gli elementi di un giudizio non orecchiato, non di seconda mano, non generico o approssimativo, sull'effettiva natura e qualità dell'opposizione meridionale, e della sua componente nella Sinistra italiana. Ed è questo un risultato acquisito, del quale dobbiamo essere grati all'Autore.

* * *

Vogliamo chiudere queste note con un'ultima osservazione. Che essa sia indiretta e sommessata come nel libro del Brancato o diretta ed esplicita come nel saggio del Procacci e nel recente volume del Carocci, l'influenza dell'ispirazione marxista si va facendo nella storiografia italiana sempre più notevole, importante e benefica. Da essa deriva quell'attenzione intesa ad uscire da una storiografia celebratoria o, per contro, denigratoria, a fondare una storiografia che, pur non cessando di essere — per usare un termine in auge tra i francesi — « événementielle », superi il puro dato di fatto, trascenda il semplice avvenimento, lo interpreti, lo spieghi nel suo interno farsi e nel suo concatenamento con gli altri fenomeni ed eventi. L'ispirazione marxista spinge studiosi ancor giovani, ma che sanno già dar prova della loro maturità metodologica e della serietà della loro preparazione, a rielaborare una storia dell'Italia unitaria che, traendo impulso alla meditazione dalle dure lezioni contemporanee, torni a fornire aiuto alla comprensione della realtà odierna. Il modo proprio in cui la ricerca e la ricostruzione storiografica avviene presso questi studiosi consiste nel cercare di figgere sempre lo sguardo nella dialettica delle forze sociali che si compone e si manifesta nelle vicende della vita politica: la lotta tra maggioranza e opposizione, che ne è una delle manifestazioni più importanti, si configura allora in un profilo che spesso è rivelatore rispetto agli schemi tradizionali; sia quelli della storiografia più ligia al conformismo governativo come quelli della storiografia più vicina a un'opposizione orianesca.

È proprio e soprattutto in questo senso che, a nostro parere, i lavori del Carocci, del Brancato e del Procacci si raccomandano all'attenzione di coloro che s'interessano alla nascita e allo sviluppo dello Stato unitario italiano.

PAOLO ALATRI

VITO FAZIO ALLMAYER, *Il significato della vita*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 256.

Questo volume del Fazio raccoglie parecchi saggi in gran parte pubblicati nel « Giornale Critico della filosofia italiana », ma in parte inediti, ma che sono tanti capitoli legati da una idea dominante che è il significato della vita. Il Fazio è lontano, per la sua struttura essenzialmente storicistica, dal dare una comunque definizione della vita, la quale acquista il suo vero significato nel momento storico in cui la viviamo. Perciò, secondo lui, ma anche secondo noi, il significato della vita è inerente al formarsi del processo storico. Di questo processo storico il Fazio ha una coscienza vivida e profonda che si distende in pagine dove la visione attualistica attinge una luminosità che i facili detrattori dell'attualismo, annebbiati come sono da un cieco settarismo, si rifiutano costantemente di riconoscere. La storia del pensiero che il Fazio domina da gran signore con uno stile asciutto e insieme chiaro ed elegante converge alla dimostrazione che l'esigenza espressa dall'attualismo è l'esigenza di tutte le filosofie moderne per non dire anche dell'antica (p. 3).

S. Agostino con quel suo *quid petis in te est*, Cartesio, Kant, Hegel sono lì a dimostrare che il famoso ontologismo che si rifugia nella permanenza dell'essere come contrastante la sua attualità non è, in ultima istanza, che la rappresentazione della immobilità che è morte. Si può ridicolizzare l'attualismo, ma esso è « lo sforzo di vincere pigrizia e malavolontà sentendo che l'universalità del reale non può consistere in

un essere universale fuori e contro gli esseri particolari, ma nel processo continuo per cui ogni particolare risolvendo in sé gli altri particolari, si esprime a potenziare di sé nuovi altri » (p. 11). Questo concetto che costituisce la parte originale e, riteniamo noi, inconfutabile dell'idealismo attuale, non è, in fondo, che lo sviluppo della filosofia kantiana, nella quale giustamente il Fazio vede apparire per la prima volta l'uomo come tale, cioè « come una individualità in cui l'universale e il particolare s'incontrano in un atto unico. L'uomo è la sintesi a priori nella quale un atto universale, mentre pone le condizioni dell'esserci del particolare si pone solo con il particolare » (p. 34). Che è il problema attorno a cui ci siamo travagliati anche noi, sebbene da un punto di vista alquanto diverso da quello dell'amico Fazio.

Questa relazione intima fra l'universale e il particolare è il grosso problema del contrasto fra il temporale e l'eterno: grosso problema e difficile problema, non se lo dissimula il Fazio, sul quale si travagliò tanto la speculazione dell'Hegel. Ma prima di Hegel, esso fin dall'antichità forma il nodo gordiano della storia del pensiero, ma tuttavia per secoli la speculazione amò fermarsi sulla nota visione aristotelica, della quale s'alimentò tutta la logica e metafisica medievale, e subendo l'efficacia neoplatonica si acquetò nel considerare il temporale come apparenza e l'eterno come realtà. Né con lo stesso Leibniz si attua un processo effettivo se le infinite monadi, sebbene differenti fra loro, finiscono col coincidere con la Monade delle monadi. Solo in S. Agostino abbiamo, se non una soluzione, un presentimento della conciliazione del temporale con l'eterno, quando egli, nelle *Confessioni*, considera il concetto del presente come attimo eterno. Ma la coincidenza del temporale e dell'eterno è svalutata dallo stesso S. Agostino, che finisce col contrapporre il primo al secondo, laddove essa non può effettuarsi se i due termini della temporalità e dell'eternità non si concepiscono come intrinseci l'uno all'altro (p. 39). Lo stesso si può dire del famoso dualismo di materia e spirito, i quali spesso sono considerati come originari e manicheisticamente contrapposti (p. 47). Ma per risolvere tutti i dualismi, che sono in fondo dilacerazioni dello spirito umano, occorre risalire alla riforma che Giovanni Gentile compì con la risoluzione in uno della *Fenomenologia* e della *Logica* di Hegel. Con questa risoluzione l'idealismo divenne storicismo assoluto, che scioglie le difficoltà di quella oggettività ricercata da Hegel e dallo stesso Rosmini. Ma lo storicismo idealistico non s'intende se non ci si rifà dall'attualità che è la natura intimamente sociale dello spirito, quella *societas* interiore di cui il Gentile diede l'ultima e più matura espressione, nella sua opera postuma: *Genesi e struttura della società* (p. 35). Indagare questa *societas* è lo stesso che risolvere tutti i residui oggettivi che s'annidano nella stessa visione idealistica dello spirito. Per la *societas*, difatti, il problema della comunicazione dei soggetti si chiarisce e non appare più insolubile. Se il soggetto è essenzialmente comunicazione, la comunicazione dei soggetti non può essere trasferita, come pensava il Leibniz, a Dio. L'oggettività vera è appunto in questa più intima soggettività, cioè nella risoluzione del molteplice nell'uno che si rinnova continuamente e si arricchisce continuamente. Pertanto « chi auspica una rinascita della oggettività per l'insoddisfazione che nascerebbe dalla immanenza di un punto fermo su cui fondare la nostra azione, misconosce che questo punto fermo c'è già nell'atto risolutivo in cui nessuno è io senza il riconoscimento dell'altro io. E nessuna oggettività è maggiore di questo implicarsi di ogni io negli altri io » (p. 98). Gli ontologismi con i loro connessi misticismi o trascendentismi non rappresentano così che vane escogitazioni, in cui la pigrizia e l'impotenza di taluni filosofanti si rifugiano. Leunuchismo filosofico e anche non filosofico, incapace di affisare tutta la realtà come un infinito processo storico, vagheggia deteriori spiritualismi gonfiandosi le gote per riaffermare trascendentismi, che sono quello che sono, *verba, verba praeterea-que nihil*, che spesso nascondono interessi poco puliti. Se la realtà tutta non può non apparire che come un processo etico, risolvendosi tutto in questa eticità, nota acutamente il Fazio, il processo storico non ha bisogno di valori trascendenti da cui attingere il suo valore poiché il massimo valore è questo potenziarsi di se stesso del pro-

cesso (p. 99). Questo potenziarsi di se stesso del processo è ciò che conferisce il vero significato della vita, che non è attinto dalle filosofie anteriori, dove continuamente sta « la contrapposizione dell'essere per sé all'essere in sé, sia che l'essere in sé sia considerato come principio e fondamento dell'essere per sé, sia che s'intenda come un impoverimento voluto per comodo, e mediante astrazione, di quell'essere che l'essere per sé ritrova in sé, cioè come quel fatto che, pur nascente dal suo fare egli deve riconoscere identico solo a se stesso e immutabile nel suo staccarsi dall'attività che l'ha prodotto » (p. 124).

Dunque, ancora una volta niente trascendentismo, che è il buio pesto delle filosofie sospirose ed edificanti dei vari e mal cuciti spiritualismi; ma unicamente realtà processuale, cioè storica, nella quale soltanto è dato intendere lo spirito come libertà. Così il Fazio in un capitolo denso e suggestivo si apre la strada per dimostrare, attraverso spunti felicissimi sulle varie direzioni filosofiche dall'antichità fino ai nostri giorni, qual è il vero concetto della libertà. Ma il Fazio fissa la sua attenzione specialmente sul nostro Rinascimento, che sviluppando il lato dell'immanenza del divino, nell'umano, pur ammettendo attraverso molti pensatori accanto alla immanenza la trascendenza, risolveva il contrasto identificando la libertà nell'atto mediatore tra il divino e il naturale che costituiva l'essenza dell'essere umano (p. 192). Cristiano fu certamente il Rinascimento, ma non cattolico, perché « il mistero cristiano è umanizzato nel sentimento della presenza dell'azione creatrice nell'essere umano, e l'uomo, più che stare in attesa dell'Avvento del Regno degli Spiriti, ritiene di doversi sforzare a crearli » (p. 153). Questa caratterizzazione del Rinascimento ci trova interamente consenzienti, perché contro i cattolicizzanti e i conformisti, che si attengono ancora a certe esteriorità, come per es. l'osservanza dei riti, il Rinascimento esprime un nuovo modo di vedere la vita e, sopra tutto, la religione, che non è — o *sancta simplicitas!* — una continuazione del Medio Evo, e così, fra l'altro, si è arrivati alle trasfigurazioni di un Valla, il quale, fra non molto, figurerà fra i più grandi sostenitori della cattolicità, e si irriderà, come è avvenuto recentemente, chi lo ha presentato nella sua vera luce, in nome di una concretezza storica che non si sa propriamente cosa sia, priva com'è d'una visione filosofica e storica soda e sostenuta. Ma è inutile reagire contro una certa storiografia di poveri microcefali, che in vena di originalità s'accampano contro la storiografia idealistica senza capirne lo spirito e talora riempiono di granciporri, come direbbe l'amico Gambaro, le loro traduzioni di taluni umanisti e sfruttano senza nominarci alcuni nostri concetti. Perché proprio nel Valla si scopre il precursore di quel Machiavelli che, secondo il Fazio, « è il teorico più chiaro che la libertà non consiste in una intenzione o in un arbitrio di scegliere, ma consiste nel realizzare, cioè nell'inserire nel mondo la propria azione determinandovi un ordine nuovo » (p. 154). Ma dopo Machiavelli, è tutta la filosofia moderna che si travaglia sul problema della libertà che ottiene in Hegel una chiarificazione profonda dove convergono Kant, Spinoza e Fichte, e anche il nostro Vico. Ora appunto « uno dei punti fondamentali della teoria hegeliana, trattato prima nella *Fenomenologia* e poi nella *Filosofia del diritto*, è il riconoscimento dell'altro come soggetto, punto di partenza della costituzione d'ogni vera società (p. 171). Si sa che per Hegel come origine di questo riconoscimento è lo schiavo, ma non è lo schiavo in quanto tale, ma lo schiavo in quanto con la sua attività, con la sua capacità di produrre e ad un certo momento anche con la sua cultura, impone al padrone il suo riconoscimento » (p. 170). Se non che questo riconoscimento, il quale per Hegel costituisce il processo proprio della storia umana, non va inteso nel senso che un giorno saremo tutti liberi. La libertà non è un processo bello e conchiuso, ma un processo dove, fa osservare il Fazio, ciascuno ricercherà la sua libertà senza negare la libertà degli altri (p. 171). Insomma la libertà è un'esigenza capitalissima che è analoga a quella della autocoscienza, e quindi appellarsi ad una pretesa originaria personalità « è rinnegare l'essenza di quel cristianesimo che, col concetto di redenzione, ha espresso questa natura della soggettività che è sempre farsi e non fatto » (p. 173). Dove l'io come semplice, cioè

individuo fra individui è un fatto, è natura. Ma l'io empirico tuttavia continua a reclamare i suoi diritti, e se è vero che esso senza di noi non può realizzare se stesso, a noi pare che in qualunque processo storico esistenziale diventa ineliminabile, e con esso, in definitiva, bisogna far sempre i conti. Si può considerare l'io come un fare della natura? Se così fosse è inutile parlare della libertà del singolo e lo spettro della universalità si presenta come l'unico valore e la totalità non può non sommergere tutti i nostri conati per affermare la nostra personalità, senza la quale, noi pensiamo, la storia non si può presentare se non come qualcosa di informe, di plumbeo. Questo avverte anche il Fazio, che si riferisce costantemente all'universale concreto « che non annulla i particolari, ma che anzi li sostiene e realizza nella loro individuazione » (p. 233). Siamo, è vero, in pieno immanentismo, ma l'universalismo attualistico non è negazione della religiosità. La religiosità del Fazio è una religiosità nuova, la quale « potrà essere dichiarata atea solo da chi vede in Dio l'essere e non il fare, il principio creatore e non l'atto creante » (p. 229). Tuttavia per il Fazio tra il vivere filosofico e il vivere religioso c'è una netta distinzione, perché, « mentre questo si riferisce ad un universale già realizzato in sé perfetto e immoto e da questo aspetta la guida, l'orientamento, la soluzione e il consenso, l'illuminazione e il sostegno, quello accetta il rischio d'un'infinita ricerca, la quale ha solo nel suo crescere su se stessa o nel suo essere arrestata premio o castigo » (p. 234). Insomma la vita speculativa si presenta come, con felice espressione disse Kuno Fischer, un eterno problema che è una eterna soluzione e una eterna soluzione che è un eterno problema.

Il problematicismo come immanente nell'idealismo non è una invenzione dell'amico Spirito: esso costituisce il nocciolo della filosofia idealistica, la ricerca perenne che mai si ferma in una posizione raggiunta, ma che non considera l'atto divenuto fatto o natura come un che di estraneo a noi, ma sempre vivo nella vita nuova che urge e senza la quale la vita spirituale sarebbe veramente una botte delle Danaidi. Ciò che può indurre negli spiriti deboli ad una disperazione della vita, mentre, invece, negli spiriti forti, illuminati dalla speranza del futuro, è incentivo di sviluppo, perché il passato come passato è un inutile ingombro se esso non è rinnovato con nuove ricerche. Questo senso profondo della vita spirituale esprime con frasi e argomenti scultorei il Fazio nel bellissimo capitolo finale del suo libro e che vale la pena di riferire qui in parte: « La maggior parte della nostra vita appare come una lotta per conquistarsi una vita futura e quando l'uomo si racchiude nelle memorie del passato e non pensa più a un domani che debba farsi, egli confessa la malattia mortale che si chiama vecchiaia. Ed allora egli è maturo per pensare che la morte è un bene e la liberazione dal peso di un passato che non ha più nulla da produrre. Lo stesso grande pensatore che ha rinnovato per tutta la vita la sua capacità di veder nuovo e rinnovantesi il mondo, quando si è chiuso nel risultato dei suoi pensieri passati e non sente il bisogno di rinnovarsi e trova attorno a lui spregevole tutto ciò che si produce e corrotti e scemi i giovani ed erroneo ogni nuovo pensiero e disastrosa ogni modificazione dei rapporti sociali e vede scolorirsi attorno a lui la bellezza della natura e svanire la gioia della comunicazione col tutto, diviene un inutile ingombro nel mondo e si direbbe che gli osanna che si levano alla sua morte siano la manifestazione di quel senso di liberazione da colui che, avendo cessato di essere forza propulsiva, ha finito col diventare realtà ingombrante » (p. 250-251). In queste parole è espressa tutta la tragedia e insieme la gioia dello spirito umano, che annulla i particolarismi, perché non si volge mai indietro per immobilizzare ciò che ha fatto e pensato, ma si protende continuamente verso il futuro, ma quando quel futuro s'impallidisce o muore ha il coraggio di consegnare la fiaccola sua ad altri spiriti disposti a rinnovarsi od accrescere ciò che è stato fatto. In ciò è il vero significato della vita, che aborre da tutti i dogmatismi più o meno abilmente congegnati per affermare e riaffermare il divenire dello spirito.

Ecco perché questo libro del Fazio costituisce una magnifica battaglia contro i necrofori dell'idealismo, che va assumendo sempre nuove forme e nuovi caratteri, ma

appunto per ciò non si può non ritornare continuamente ad esso se si vuole attingere la forza propulsiva della vera vita, che è la vita dell'infinito che si chiude per schiudersi in opere sempre più perfette.

GIUSEPPE SAITTA

ANNA GAROFALO, *L'Italiana in Italia*, Bari, Laterza, 1956, pp. 199.

Da qualunque punto di vista si voglia esaminare la vita di un paese se ne può

trarre un quadro di insieme, organico: così Anna Garofalo che ha voluto descrivere la condizione della donna in Italia in questo ultimo decennio, attraverso episodi raccontati senza pretese, ci ha rappresentato insieme un ritratto completo della vita italiana. Il filo chiaramente presente nel pensiero dell'autrice e che tiene unite le varie parti è il processo di involuzione democratica che colpisce l'intera nazione e si manifesta in modo più evidente e clamoroso nel suo punto più vulnerabile. Nel campo femminile le conquiste sociali così lente, precarie, contrastate, in un paese come il nostro, dominato da secolari pregiudizi e dal formalismo clericale, costituiscono il punto di minore resistenza di fronte a qualsiasi azione logoratrice. Attraverso il graduale arretramento di questa trincea la Garofalo ci fa intravedere, in prospettiva, il quadro più generale dell'indebolimento di tutto lo schieramento democratico nazionale.

Altra conclusione generale che si può trarre da questa attenta registrazione di fenomeni complessi e svariati è che le più ardite conquiste femminili, dalla Resistenza in poi, sono state difese e sostenute dai movimenti di sinistra e dalle loro organizzazioni che ci appaiono sempre l'avanguardia combattiva e tenace di ogni affermazione democratica. Stavo per dire *affermazione femminile* ma mi sono accorta in tempo che avrei tradito il pensiero dell'autrice con un accento fuori posto. Infatti questo libro che parla di donne, di problemi, di conquiste, di diritti femminili, non è un libro femminista nella consueta accezione della parola, poiché problemi, rivendicazioni, diritti della donna sono veduti organicamente collegati con il processo di civilizzazione nazionale, come fatti ai quali sono connessi la fortuna e la sfortuna, il progresso e il ristagno della nostra vita, nel suo complesso.

La novità di questo atteggiamento non può sfuggire ad un lettore provveduto. È superato qui lo stadio che potremmo chiamare infantile delle rivendicazioni femminili e si è raggiunta una consapevolezza piena, matura di esigenze che condizionano tutta la vita sociale.

Occorre dire che il periodo storico, di cui la Garofalo ci traccia le linee, è uno dei più ricchi e dei più intensi di fermenti politici, sociali e morali; e quindi dei più indicativi per il rivelarsi, in una fase di eccezionale acuità, di fenomeni e indizi latenti. La lotta antifascista e la Resistenza, hanno rivelato ad un tratto le energie e le capacità maturate in un cinquantennio di lavoro silenzioso ed ignorato; e la Costituzione ha chiamato le donne a responsabilità nuove. La Garofalo coglie questo momento così importante da un osservatorio particolarmente adatto in una funzione che la mette in contatto diretto con migliaia e migliaia di donne: da un microfono della Radio attraverso il quale le è affidato il compito di parlare alle donne e di guidarle nella soluzione dei loro problemi quotidiani. A questo confessore discreto e intelligente massaie, studentesse, madri e fanciulle chiedono di interpretare nella maniera migliore il senso di disagio, di speranza, di smarrimento che tien dietro ad una guerra che ha scardinato tutti i principi della convivenza sociale. Quante convenzioni sono cadute, quanti vincoli si sono snaturati. Ma questo non crea un senso di vuoto. Chiamate queste donne a parlare a loro volta al microfono esse dimostrano « una sicurezza, un'indipendenza di giudizio che certo sono il prodotto della nuova situazione che si è creata in Italia. Le rappresentanti dell'Udi, parlano di lavoro, di ricostruzione, di giustizia sociale, di equiparazione, di nuovo ruolo della donna nella famiglia e nella società ».

Che cosa tradisce ad un certo punto questo slancio costruttivo? Da una parte il riaffiorare di un costume secolare che non si può eliminare con un colpo di spugna, anche se questo colpo di spugna si chiama Resistenza ed ha avuto la durata di quattro anni;

e dall'altra il riprender quota delle forze illiberali tanto più evidente quanto più ci si allontana dall'epoca generosa della Resistenza e della Costituzione. La Costituzione stessa, viene ostinatamente insidiata come pericoloso frutto di uno slancio democratico che può portare troppo lontano. Invece di dar luogo alla creazione di nuove forme di civiltà, di tradursi rapidamente in modo di vita, in costume nuovo essa è accantonata quanto più spesso è possibile, ostacolata nel suo naturale sviluppo e nelle sue naturali applicazioni. La Costituzione deve essere strenuamente difesa da quegli stessi uomini della Resistenza che le avevano dato vita; e fra questi difensori il più acuto e appassionato fu Piero Calamandrei che morì senza vederla procedere autonoma e spedita.

Il *pathos* di questo volume è costituito appunto dalla osservazione consapevole e amara di questa insidiosa manovra reazionaria che tende a svuotare del suo valore costruttivo la legge conquistata con la tragica e rapida maturazione popolare. Le prime avvisaglie di questa manovra coincidono con un moto da principio subdolo, poi sempre più chiaro, che tende a respingere la società su posizioni tradizionali che si ritenevano sorpassate. Troppo facile per i movimenti conservatori richiamare in vita tradizioni, abitudini di conformismo, di pigrizia!

« A leggere gli articoli della nostra Costituzione — scrive Anna Garofalo — si dovrebbe pensare alle donne come a cittadini protetti dalle leggi e capaci di farsi rispettare. Invece ogni tanto si è costretti a parlarne come di una categoria a parte, di una « sottospecie ». E proprio una sottospecie la considerano certe pubblicazioni femminili, certe rubriche che si stampano sulle riviste a rotocalco e magari in bella carta patinata, edizioni di lusso. Con che tono si parla, dopo quel che è successo nel mondo, alla metà — e più — del popolo italiano. Tono mellifuo, dolciastro, benevolo, insinuante ». Quel tono prende le mosse dalla stampa femminile ma invaderà ben presto ogni altro campo, per addormentare la coscienza civile del popolo e ricondurlo alla consueta docilità. Si comincia con le donne, come con un pubblico più sprovveduto e ingenuo e si prosegue con le altre categorie soggette, per impedire che prendano coscienza di sé.

Contemporaneamente la Garofalo è colpita dalle prime limitazioni nella sua libertà di parola alla Radio. È interessante seguire il processo di asservimento della radio alle forze clericali e antidemocratiche: è un aspetto molto tipico di come si possa corrompere a mano a mano l'opinione pubblica attraverso la corruzione di uno dei suoi strumenti culturali più potenti.

La guerra fredda della Radio contro la rubrica della Garofalo comincia subito dopo la vittoria elettorale democristiana del 18 aprile 1948.

« Gli ambienti della Radio italiana — scrive Anna Garofalo — risentono per primi l'influenza conformista di questa vittoria e si adeguano allo spirito dei nuovi padroni ancor prima che questi abbiano il tempo di diramare le loro direttive. Poiché le donne sono state preziose collaboratrici del partito di maggioranza, si punta su di loro e ci si preoccupa che ogni parola loro diretta sia intonata a quella concezione tradizionale, a quel binomio casa-famiglia da cui esse non dovrebbero uscire, malgrado tutto quello che è successo. Le *Parole di una donna* trasmesse sino adesso in ora di grande ascolto, vengono spostate ad ore pomeridiane o vespertine.... Vagano nell'aria limitazioni non chiaramente espresse ma trasparenti sui soggetti proibiti, raccomandazioni gesuitiche vengono trasmesse impersonalmente, senza che alcuno se ne assuma diretta responsabilità, sul tono da adoperare, sui principi da ribadire ».

Arte antica, che ha sempre qualche risultato: e che esercitata sull'intero corpo della nazione, dalla stampa, alla scuola, dalla fabbrica alle associazioni ha prodotto in dieci anni un logoramento molto grave delle basi stesse della nostra vita democratica. Le fasi di questo procedimento sono drammaticamente rese nel libro della Garofalo che nella sua sobrietà, nella sua obbiettività e nel suo equilibrio rappresenta una coraggiosa e franca denuncia di un pericolo che non tocca soltanto le donne ma l'intera nazione.

DINA BERTONI JOVINE

GIANNA MANZINI, *La Sparviera*, Milano, Mondadori, 1956, pp. 193.

Quando Gianna Manzini, parlando giorni fa su di un quotidiano fiorentino di una pittrice, la definiva capace di regalare « straordinarie prospettive: a ognuno le proprie », forniva senza saperlo al critico una indicazione preziosa, prestando a quella giovane artista il tratto fondamentale della sua fisionomia di scrittrice. Straordinarie infatti, oltre che molteplici, sono le prospettive che la sua prosa ha elencato nei venticinque e più anni che vanno dal lontano *Tempo innamorato* a questa recente *Sparviera*; è tali non solo da assorbire, come disse Pietro Pancrazi, « i possibili argomenti e ragioni della critica »; ma anche da colpire, più direttamente e più profondamente di quanto altrimenti non accada, il lettore secondo le sue proprie inclinazioni, seguendone il particolare stato d'animo. Forse anche a causa di questa rispondenza immediata e soggettiva, i critici non si sono nascosti la difficoltà d'interpretare e ben comprendere l'arte della Manzini: la difficoltà di individuare l'esatta portata delle sue celebri immagini, che appoggiandosi sempre a qualcosa di esatto, corposo, reale, suggeriscono orizzonti vasti e pericolosi smarrimenti; la difficoltà di figurarsi con precisione quei suoi personaggi sempre un po' femminili e sfuggenti, e pure atteggiati nel più domestico e familiare dei modi. Le pagine della Manzini sono infatti intessute di concreto e di astratto, di senso e di immaginazione, vivacemente intrecciati in caratteristica simbiosi; e può fare testo a questo proposito una lucida definizione che la scrittrice ebbe a dare anni fa, in *Lettera all'editore*, della malinconia: « guazza dell'anima », che precisa come un azzecato discorso critico il particolare confluire di pensiero e sensazione su cui si basa, nei suoi accenti più riposti ed originali, l'arte della Manzini. Il bisogno di prestare concretezza ad atteggiamenti dell'intelletto (« io quando sono troppo attenta mi sento il profilo, specie del naso »), il senso di avvilitamento fisico che dà il sopraggiungere della cattiva stagione (« s'invecchia soltanto al principio dell'inverno »), l'animarsi colloquiale delle cose (le case che « si guardano per farsi compagnia »), il tentativo di fermare visivamente ciò che ferisce l'orecchio e non la vista (« parlava come si cammina dopo una malattia »), esempi spigolati qua e là, sono altrettante testimonianze di questa disposizione a sbalzare la fantasia in dimensioni avvertibili ai sensi. La Manzini stessa è del resto precisamente consapevole di ripetere così con fedeltà « il giro del suo sangue segnato dall'arco del respiro nella frase »; con le quali parole, poste nella sua « licenza » ai *Venti racconti*, questa meditata scrittrice, oltre a dar prova di una estrema lucidità intellettuale, spiega e giustifica alcuni suoi passaggi esasperati, che al giudizio del lettore non frettoloso appaiono non, come è stato detto, aspetti esterni, quasi compiaciuti, della sua arte, ma piuttosto comprensibili errori di chi ha dovuto scavare faticosamente in profondità, per riuscire a chiarirsi sulla pagina.

Quella stessa esigenza di esprimere immagini e situazioni con l'affanno d'immediatezza con cui le incalzano dentro, che ha portato talora la Manzini a ramentare posizioni esteticamente insostenibili, ha forse impedito per molti anni alla nostra scrittrice di distendersi in un racconto lungo con ambizione e respiro di romanzo: « vorrei imparare a non batter ciglio — ella diceva nella « licenza » citata — ma non mai ad escludere dall'angolo del mio sguardo quanto la fatalità dello spettacolo, rievocazione, fantasia, cosa trovata, mi offre per indurmi a lodare il mondo... »; questo vivido frantumarsi della fantasia ha fatto molto spesso preferire alla Manzini il racconto breve, dove il mondo appare sublimato da lenti meravigliose, e dove i personaggi sono presentati quasi sempre con rapidità, di profilo. Ma nella *Sparviera* quell'« affannosa ingordigia d'immagini » che ha troppo gremito alcune pagine di questa pur sorvegliatissima scrittrice, sembra ristare all'improvviso, dando modo ai personaggi di rivelarsi con quasi pacata compiutezza. Il modo è insolito, ma non del tutto nuovo per il lettore della Manzini: scorrendo le pagine di questo romanzo, infatti, si ritorna col pensiero a quel perfetto *Ritratto di bambina*, che rimane una vetta dell'itinerario manziniano, dove la figurina infantile viene descritta distesamente contro il « gracile » scenario

dell'ora mattutina; e per molte vie, come è logico, *La Sparviera* si riallaccia alle precedenti esperienze narrative della sua autrice: direi però che tali legami siano di ordine piuttosto sentimentale e contenutistico, ripetendosi più che altro, nella delineazione del protagonista, alcuni movimenti che avevano già caratterizzato altre figure della Manzini. Tutti ormai sanno che la Sparviera è la tosse che affligge ed accompagna la vita di Giovanni Sermoni; nel cercare di definirla, egli si smarrisce però nelle parole, come la «ragazza» della novella omonima che esce nell'angosciata domanda: «Perché quando si vuol dire una cosa, se ne dice quasi sempre un'altra?». E come la protagonista della novella *Venerdì*, che compra al mercato le mele più brutte per pietà del loro miserando venditore, così Giovanni acquista per compassione un biglietto della lotteria. Molti altri rapporti di questo tipo potrebbero istituirsi tra questa e precedenti creature della nostra scrittrice; ne uscirebbe tuttavia un personaggio essenzialmente nuovo, non centrato liricamente, come accade per esempio in *Tempo innamorato*, in unica e suggestiva positura, bensì articolato ampiamente attraverso l'intero arco della sua vita. Non si cerca così di stabilire una specie di scala di valori, né tanto meno si vuol ritrovare nel nuovo romanzo un punto d'arrivo della scrittrice; senza dubbio però la Manzini ha tentato con *La Sparviera* d'inserire nella forma tradizionale del romanzo il suo lungo tirocinio letterario. Cerchiamo di vedere attraverso quali vie ciò si è verificato. Per la scrittrice pistoiese, che ha cercato così a lungo dentro di sé una eco personale al mondo, il pericolo consiste nell'attardarsi troppo ad ascoltare la propria voce, giusto come si legge in *Rive remote*: «L'argomento non contava. Commuoveva la sua voce, soltanto il timore di spezzarsi insieme al filo misterioso che legava, chi sa come, nell'anima e nell'orecchio, le parole». Qui, invece, l'argomento conta, ed è tale da rendere compatto il romanzo, poiché s'identifica appunto col «filo misterioso» che lega fatti e parole. Perché, obbedendo ancora una volta al suo bisogno di rendere gli astratti cosa visibile e palpabile, la Manzini ha avuto la splendida intuizione di conferire in questa sua opera alla tosse la realtà perigliosa e oscura di una «sparviera», facendone un personaggio vero e proprio, che mantiene tenacemente ancorata intorno a sé l'azione del romanzo, ed insieme assorbe ed utilizza tutta la capacità fantastica della scrittrice. Già nella novella *Duello*, tentando una personificazione della morte, la Manzini aveva escogitato una figura mutevole e mai uguale a se stessa: «di solito è alta, altissima, ma può essere anche minuscola»; ma qui riflessioni ed avvenimenti, figure e situazioni, si giustificano tutti in rapporto alla Sparviera, che conduce e regola lungo gli anni la vita di Giovanni, e con la quale il protagonista mantiene in ogni pagina un colloquio serrato, mutandosi col variare d'aspetto e d'intensità di quella, condizionandole persino la sua vicenda amorosa: egli ama infatti colei che sino dall'infanzia ha saputo come lui penetrare l'effettiva concreta realtà della Sparviera. Anche il dialogo doppio, l'intersecarsi cioè all'unissono delle parole che si dicono con lo svolgersi indipendente di due pensieri che s'incontrano, forma dalla Manzini usata e prediletta, acquista qui un sapore nuovo; e non tanto perché al dialogo reale offre dignità e stile il fatto che Giovanni e Stella ripetono, provando sulla scena, le parole immortali dell'*Amleto*, quanto perché la Sparviera siede sovrana della tacita conversazione che solo la loro coscienza registra. E non stupirà che gli altri personaggi del romanzo siano ombre spettatrici della lotta sottile e continuata di Giovanni con la Sparviera; né che il lato più vivacemente drammatico del carattere del protagonista sia appunto l'impossibilità di renderne conto agli altri con le parole. Tutto ciò era certamente nelle intenzioni della scrittrice, che ha senza dubbio voluto imbastire e bellamente concludere il romanzo sul potente impulso fantastico impresso alla sua Sparviera.

PINA SERGI

LIBRI RICEVUTI

FERDINANDO ALBEGGIANTI, *Natura e aspetti dell'educazione*, Palermo, Palumbo, 1956, pp. 155. — L'autore è uno dei più probi studiosi che insegnino nelle nostre università. Discepolo del Gentile e del Croce, e poi compagno ed emulo dell'Omodeo e del Fazio, meriterebbe per tutta la sua operosità un'attenzione maggiore e un riconoscimento più vivo e concreto.

MARINO BERENGO, *La società veneta alla fine del '700*, Firenze, Sansoni, « Biblioteca Storica », 1956, pp. 360. — Lavoro di un novizio, ma già maturo storico per dottrina e per ingegno. È un antico normalista, che interruppe i suoi studi pisani, per ragioni di malattia, e ora li ha ripresi con geniale alacrità.

ARNALDO BOCELLI, *Aspetti del romanzo italiano dell'800 (Dal Manzoni al Verga)*, Roma, Edizioni Radio Italiana, 1956, pp. 78. — Puntuali e nette osservazioni di questo critico letterario «ebdomadario», che sulle colonne del *Mondo* continua nobilmente l'ufficio dell'annunciatore critico delle novità letterarie contemporanee.

MARIO BONFANTINI, *La letteratura francese del XVII secolo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1955, pp. 221. — Una idea direttrice fondamentale avverte l'autore esservi nei suoi saggi: l'importanza del gusto « secentista » nella letteratura francese e anche europea, e insieme la considerazione di Molière come termine più alto della letteratura del « Gran Secolo ».

VITTORE BRANCA, *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 234. — L'autore scrive nell'Avvertenza: « Ho raccolto in questo volume una serie di studi sul carattere tipicamente medievale dell'esperienza artistica del Boccaccio, culminata nel *Decameron*. Sono saggi concepiti unitariamente, come ricerche in direzioni diverse dell'appassionante sottosuolo di vita e di cultura da cui nell'autunno del Medioevo poté levarsi, non in opposizione, ma in leale corrispondenza alla *Divina Commedia*, questa splendida e grandiosa « commedia dell'uomo ». E mi pare che dall'analisi e dalla ricostruzione di questi elementi anche i sensi e i valori ideali e formali di questa « summa » della narrativa medievale acquistino un'evidenza più ricca e immediata ». Questa affermazione, che può parere polemica, poi in effetti è temperata dal saggio intitolato *Cul-*

tura medievale e presentimenti umanistici nel Boccaccio. Per noi è particolarmente interessante il capitolo sui mercanti. Il Branca naturalmente riconosce che egli molto deve agli studi di Armando Saporì, il quale è uno specialista nel fare la storia delle compagnie mercantili di Firenze. Il torto del Branca, e non è il solo, è quello di non tener conto delle osservazioni dei suoi recensori, e di citare continuamente se stesso, dando le sue conclusioni come conclusioni generalmente accettate dagli studiosi. Egli darà molto lavoro ai posteri, i quali vorranno distinguere e discriminare le sue perentorie affermazioni, sicché sarà il nuovo Cantalicio del nostro secolo. Egli, largheggiando in aiuti attraverso alla Fondazione Cini, vorrebbe controriformizzare tutta la cultura italiana. Ma non sarà proprio il Branca a spiantare Milano! (L. R.).

ALBERTO CARACCIOLIO, *Roma capitale dal Risorgimento alla crisi dello Stato liberale*, Roma, Edizioni Rinascita, 1956, pp. xiv-296. — Alberto Caracciolo in questa sua interessante opera non ha voluto fare una storia puramente amministrativa e municipalistica della città di Roma, ma ha voluto soprattutto vedere quale è stata la politica romana della classe dirigente italiana dal momento in cui si è aperta la breccia di Porta Pia. I risultati della ricerca condotta su questa impostazione generale sono quanto mai interessanti e per altra via, quella cioè, assai poco battuta dagli studiosi, della storia municipale, confermano e puntualizzano insieme quelli raggiunti dalla storia politica generale. Il Caracciolo può cioè dimostrare la sostanziale arretratezza della classe dominante in Italia dal 1860 in poi, che fa di Roma una capitale a sua immagine e somiglianza. Il profondo divario fra mito di Roma, non abbandonato ma anzi retoricamente sfruttato e manipolato per decenni, e realtà di Roma, non è tanto l'inevitabile restringersi e immiserirsi di un ideale, quando passa dal cielo degli epici impulsi alla terra della prosa quotidiana, quanto il logico portato di una classe che è chiusa verso il popolo, che vede pur sempre nelle masse proletarie una forza nemica da inibire nello sviluppo o quanto meno da tener lontana dalla sede del potere. Ecco spiegato perché oggi abbiamo una capitale puramente burocratica, una città che vive e si alimenta dei proventi e dei redditi di tutte le terre italiane, una città, che continua, in pieno

secolo ventesimo, la funzione di disinvestitrice di capitali, tipica, in epoche ormai lontane, delle sontuose capitali delle monarchie assolute. Piano regolatore, sviluppo, speculazione e crisi edilizia, problemi amministrativi, igienici e finanziari acquistano così nella ricostruzione storica del Caracciolo un significato e una risonanza più vasta e insieme un significato più preciso e concreto. (GIOVANNI COTTONE).

VINCENZO CHIANINI, *L'Arno e i cacciatori romantici*, Firenze, Editoriale Olimpia, 1956, pp. 251. — Commosso *excursus* di un vecchio cacciatore, imparentato con Renato Fucini, e amico di letterati, Pancrazi, Momigliano, Russo, nelle passeggiate domenicali guidate dal Calamandrei.

BENEDETTO CROCE, *La letteratura italiana*, per saggi storicamente disposti a cura di Mario Sansone, Bari, Laterza, 1956, voll. 3, pp. LXXX-552, xv-467, xv-569. — Degna di segnalazione questa raccolta di pagine crociane, e didascalicamente molto utile, anche se per noi l'antologia crociana migliore rimane sempre quella compilata dal Croce stesso per la collana Mattioli, « *La letteratura Italiana* ». Su questa raccolta in tre volumi del Laterza si ha già una notevole critica, da Emilio Cecchi sul *Corriere della Sera*, a Carlo Salinari sul *Contemporaneo*, e, più equanime di tutti, Paolo Serini ne *La Nazione* di Firenze.

SAMUEL S. DE SACY, *Descartes par lui-même*, Paris, Aux Éditions du Seuil, « *Écrivains de toujours* », 1956, pp. 191.

NINO DI MARIA, *Gente della mia terra*, racconti, Renna Editore, Palermo, 1956, pp. 146. — La novella migliore di questa raccolta è « Il cavallo abbandonato ». Il De Maria è un seguace del Verga e del Capuana, ed è tenace in questa sua poetica di scrittore.

LUC ESTANG, *Staint-Exupéry par lui-même*, Paris, « *Écrivains de toujours* », ditions du Seuil, 1956, pp. 191.

Europa senza dogane, scritti di BERGMANN, GIORDANO, DE VITA, MADIA, DI NARDI, Bari, Laterza, « *Libri del Tempo* », 1956, pp. 237.

CARLO FALCONI, *La Chiesa e le organizzazioni cattoliche in Italia (1945-1955)*, Torino, Einaudi, 1956, « *Saggi* », pp. 670.

ALBA FLORIO, *Come mare a riva*, Messina, Il Fondaco, 1956, pp. 90. — In una artistica collana in cui sono già apparsi dei volumetti di poesia di Vannantò e di Antonio Saitta viene pubblicato adesso questo nuovo libro di Alba Florio. L'autrice è già nota per *Oltremorte* e *Troveremo il paese sconosciuto* in cui pur in mezzo a un quasimodismo di « acque e terre » troppo insistente c'è della vera poesia, soprattutto quando la Florio canta il paesaggio della sua Scilla infondendo nel proprio canto un disperato senso di angoscia spirituale e cosmica. Ricordiamo al-

cune freschissime impressioni e visioni marine, immagini di bambini di villaggio fermati nei gesti dei loro giochi e nel loro sommesso parlare, la viva presenza poetica del volto distrutto di una persona amata alla quale la poetessa canta una disperata ninnananna (« Sei più povero del buio — che non ha mani per prendere... — Ma tu non sei nessuno... »). In questo nuovo libro rimane una certa enfasi e una certa retorica (« i detriti degli anni », le « indocili voglie » ecc.) connaturata a certe volute psicologiche spesso ricorrenti e che per noi sono le scorie del mondo poetico della Florio, ma quando la poetessa ritrova la sua vera voce esprime se stessa con una interiore melodia che sembra giungere da lontane e perdute regioni. Il senso dell'esilio della creatura umana dalla sua vera patria perde allora il carattere di ottocentesco e decadente cascame per fondersi nel senso drammatico che la poetessa esprime (« Ponte fra vita e morte — è l'eterna parabola celeste », « I grandi bianchi uccelli della tempesta — precedono onde-rupi — prendendo il largo al bagliore dei fulmini — per risalire ai fiumi — dove s'ingorgano con gli occhi spalancati verso il cielo — animali travolti »). (ANTONIO PIROMALLI).

UGO FOSCOLO, *Opere*, a cura di Guido Bezzola, I, *Poesie e prose d'arte*, II, *Prose polemiche e critiche*, Milano, Rizzoli, 1956, pp. 677-1060. — Accuratissima l'edizione, ed elegantissima e nitida la stampa. Il Bezzola è un giovane attento filologo; egli ci offre anche, oltre che un commento delle odi e dei sonetti, un commento dei *Sepolcri* e delle *Grazie*.

ADA GOBETTI, *Diario partigiano*, Torino, Einaudi, « *Saggi* », 1956, pp. 429.

ALFREDO GRILLI, *Serra tra Pascoli e Panzini*, Firenze, Le Monnier, « *Saggi di letteratura italiana* diretti da U. Bosco », 1956, pp. 96.

Il dibattito culturale in Cina, Quaderno di documentazione, Roma, a cura del Centro per lo sviluppo delle relazioni con la Cina, 1956, pp. 57. — Un antico proverbio cinese, « Che fiori di molte specie fioriscano! ». Che scuole diverse di pensiero gareggino! è diventato in Cina il motto del movimento per la libera discussione e il più ampio confronto nel campo delle idee. Una raccolta di articoli e di discorsi di uomini di cultura e di dirigenti politici cinesi è questa ora pubblicata a cura del Centro per lo sviluppo delle relazioni con la Cina, che ha sede a Roma, in piazza Montecitorio 115.

La Istoria di Eneas vulgarizzata per Angilu di Capua, a cura di G. FOLENA, Palermo, « *Collezione di Testi Siciliani dei secoli XIV e XV* », 1956, pp. LXIV-360. — Il Folena conferma anche nell'edizione di questo testo siciliano, le sue ottime qualità di filologo e di studioso della lingua italiana.

GIACOMO LEOPARDI, *Opere*, tomo I, a cura di Sergio Solmi, Milano-Napoli, Ricciardi, « La letteratura italiana », 1956, pp. xxxviii-1104.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, Introduzione, versione e note di Paolo Chiarini, Bari, Laterza, « Biblioteca dello Spettacolo », 1956, pp. lxxi-442. — Se ne farà una congrua recensione: l'opera è fondamentale per la storia del teatro settecentesco.

LUIGI LONGO, *Le Brigate Internazionali in Spagna*, Roma, Editori Riuniti, 1956, pp. xxi-407.

GUIDO MALCANGI, *Volti e figure del passato in Puglia*, Roma, Tip. Editrice Italia, 1956, pp. 261.

GIOVANNI DI PAGOLO MORELLI, *Ricordi*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 547. — Il Branca ha avuto un fiuto assai felice nel mettere la mano su questi *Ricordi* di Giovanni di Pagolo Morelli, nato a Firenze il 30 ottobre 1371 e morto il 21 luglio 1444. Il Branca ne delinea con viva partecipazione la fisionomia storica; ma si rimane sempre un po' perplessi sulla genuinità del testo critico e per l'esattezza delle note, e non per malignità o ostilità preconcepita. Ma egli ha fatto assai bene a riesumare questo testo caro agli editori ottocentisti. (L. R.).

RAFFAELLO MORGHEN, *La lettera di Dante ai cardinali italiani*, Estratto dal « Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano », n. LXVIII, pp. 31, Roma, 1956. — Scritto breve ma importante; notevole anche il giudizio di carattere stilistico che il curatore dà della lettera: « Se la forma esteriore del componimento dantesco appare conforme agli schemi di una tradizione retorica che già Pier delle Vigne aveva reso illustre, il vigore del pensiero e l'efficacia del dettato non ne rimangono tuttavia in alcun modo diminuiti, poiché Dante ha saputo trasfondere in una lingua di sapore e di struttura schiettamente medievale, il calore dei suoi ideali e delle sue passioni, la luce delle sue alte visuali politiche e religiose, l'ansia di redenzione, di giustizia e di pace, trepidante nel suo animo, in una parola, tutti i moti del suo grande spirito, che ne sollevavano l'ispirazione ad atteggiamenti di potenza biblica, senza uguale in alcun altro scrittore del Medioevo ». Vi si giudica poi rettamente del pensiero politico-religioso di Dante: « Tutta la lettera è una requisitoria serrata contro la gerarchia ecclesiastica, immemore dei suoi doveri, e responsabile della grave crisi religiosa, di cui l'abbandono di Roma, da parte del papato, era, per lui, l'episodio più significativo ». Conclude il Morghen: « La lettera di Dante ai cardinali italiani del codice boccaccesco è uno dei pochi testi del Trecento che ci mostrino con chiarezza la struttura retorica di una composizione redatta secondo le norme dell'*ars dictandi*. Si tratta, per di più, di un testo di Dante, e ciò conferisce allo studio di esso una particolare importanza, per l'apporto che può recare alla conoscenza di un aspetto, sia

pure minore, ma comunque poco noto, dell'arte del poeta. Come opera di creazione artistica, la lettera di Dante ai Cardinali italiani si pone ai nostri occhi sullo stesso piano di certe figure scritte, in precise sequenze ritmiche, nelle lunette o negli archivolti di alcune chiese romaniche ». (L. R.).

MONIQUE NATHAN, *Virginia Woolf par elle-même*, Paris, Aux Éditions du Seuil, « Écrivains de toujours », 1956, pp. 191.

CRISTOFORO M. NEGRI, *I lunghi fucili*, Torino, Einaudi, « Saggi », 1956, pp. 147.

IPPOLITO NIEVO, *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di Iginio De Luca, Torino, Einaudi, 1956, pp. lxxxii-697. — L'interessante volume contiene, oltre al *Novelliere campagnuolo* propriamente detto, anche *Il barone di Nicastro*, *Racconti e capricci*, *Frammenti*. Al De Luca si deve la prima esumazione del *Varmo*, prima che se ne impossessasse il Branca.

GINO NOGARA, *Ecco si fa luce*, versi, Padova, Rebellato, 1956, pp. 63. — Attendiamo questo giovane e fine autore nella prova di un romanzo, che sappiamo avere egli in preparazione.

DOMENICO RICCARDO PERETTI GRIVA, *Esperienze di un magistrato*, Torino, Einaudi, « Testimonianze », 1956, pp. 358.

BRUNO PIAZZA, *Perché gli altri dimenticano*, Milano, Feltrinelli, « Universale economica », 1956, pp. 201.

GAËTAN PICON, *Balzac par lui-même*, Paris, « Écrivains de toujours », Aux Éditions du Seuil, 1956, pp. 191.

HENRI PIRENNE, *Storia d'Europa dalle invasioni al XVI secolo*, traduzione di M. L. Paradisi, Firenze, Sansoni, « Biblioteca storica Sansoni », 1956, pp. xiv-456.

UGO PIERO, *Le soldatesse*, Milano, Feltrinelli, « Universale Economica », 1956, pp. 135.

CLEMENTE PIZZI, *Un amico di Erasmo. L'umanista Andrea Ammonio*, pp. vii-98 con 4 tavole f. t., Firenze, Le Monnier, 1956. — Un ottimo contributo agli studi umanistici dà il prof. C. Pizzi col suo volume su A. Ammonio (Andrea Della Rena), umanista lucchese (1478-1517) che visse i tredici ultimi anni della sua vita in Inghilterra, acquistando grande fama e onori nel mondo culturale, politico ed ecclesiastico. Di Ammonio non si avevano finora che scarsi dati sommari, e per molti studiosi non era che un puro nome. Il Pizzi, dopo accurate ricerche storiche e filologiche, ha realizzato un chiaro profilo di questo umanista, mettendo anche in luce importanti notizie e curiosità varie sulla figura di Erasmo, di cui Ammonio fu amico e confidente. Gran parte della vita di Ammonio durante

il periodo inglese, con relativi giudizi sulla di lui produzione umanistica, sono infatti ricavati dall'epistolario di Erasmo, che opportunamente citato e con gusto sottolineato, concorre a farci sentire (è questo uno dei pregi notevoli del libro) l'atmosfera storica di un glorioso periodo, il fervore di studi in una trama di amicizie, di rapporti culturali, politici, religiosi, che riecheggiano grandi nomi: oltre Erasmo, entrano nella vita di Ammonio Tommaso Moro, Enrico VIII, Leone X. Al gusto storico si accompagna l'interesse filologico: dello scrittore umanista sono pubblicate, nel Cap. III del volumetto, l'ecloga "Lycas et Ammon" e l'elegia "De obitu regis Henrici VII et felici successione Henrici VIII", da un incunabolo esistente nella Biblioteca Bodleiana di Oxford e da un altro esemplare della Biblioteca Nazionale di Parigi, per la prima volta ora stampate in Italia. Sono, dal punto di vista artistico, le due composizioni più significative che ci sono pervenute. Si tratta di un latino puro ed elegante, di una squisita sensibilità idillico-elegiaca. Degli "Epigrammata", che Erasmo insistentemente chiedeva all'Ammonio per inserirli nel volume contenente l'*Utopia* del Moro, nessuna traccia. Ma di sicuro dovevano aver visto la luce verso il 1515, come il Pizzi chiaramente dimostra. Dei rimanenti scritti (altri "carmina", lettere, prefazioni, istanze) è augurabile che il Pizzi ci dia prossimamente la stampa, onde possiamo avere l'edizione completa delle opere di Ammonio. Questa seria e appassionata ricerca va molto apprezzata: dà consistenza ad un umanista che per tanto tempo è rimasto sepolto nella Nazionale di Parigi e nella Bodleiana di Oxford, e porta quindi un concreto contributo alla filologia. Ed il Pizzi dovrà allora essere molto soddisfatto, rimeditando le parole che Erasmo scriveva in occasione della morte di Ammonio: ".... Ipsum ad vitam revocare non possum, at certe memoriam hominis non sinam intermori, si quid mea scripta valebunt". (DILVO DI SACCO).

Poesia del Duecento e del Trecento, a cura di CARLO MUSCETTA e PAOLO RIVALTA, Torino, Einaudi, « I Millenni », Parnaso Italiano, I, pp. XLVII-1244. — Questa cretostomazia, stampata magnificamente dall'Einaudi, e curata da Carlo Muscetta e Paolo Rivalta, raccoglie il meglio della poesia del Duecento e del Trecento. La raccolta ha un carattere divulgativo. Precede una Prefazione di Carlo Muscetta.

JACOPO DA PONTORMO, *Diario*, a cura di Emilio Cecchi, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 156.

GIORGIO PULLINI, *Il teatro italiano del dopoguerra*, Roma, Editori Riuniti, 1956, pp. 384. — È un giovane studioso padovano, che nel passato ha dato la sua attiva collaborazione a questa rivista, e dal quale molto c'è da aspettarsi per l'avvenire dei nostri studi.

Puritanesimo e libertà, Dibattiti e libelli, Studio introduttivo, versione e note di VITTORIO GABRIELLI, Torino, Einaudi, « Scrittori di politica », 1956, pp. LXXV-424.

DAVID RIESMAN, DAVID GLAZIER, REUEL DENNEY, *La folla solitaria*, Bologna, « Il Mulino », « Scienze Sociali », 1956, pp. xi-374.

Rimatori comico-realistici del Due e Trecento, a cura di MAURIZIO VITALE, Torino, UTET, 1956, voll. 2, pp. 457-346. — Ottima edizione e commento assai attento, e onesto, dovuto a un valente scolaro di Antonio Viscardi.

LUIGI RODELLI, *La Repubblica Romana del 1849*, con appendice di documenti, Pisa, « Collana scientifica della Domus Mazziniana », 1956, pp. 325.

NEVILLE ROGERS, *Shelley at work*, a critical inquiry, Oxford, Clarendon Press, London, Cumberlege, 1956, pp. xx-356.

LUIGI RONGA, *Arte e gusto nella musica*, dall'Ars nova a Debussy, Milano-Napoli, Ricciardi, 1956, pp. 427. — Dello stesso valente e acutissimo critico e storico della musica si segnala anche il volume *Bach, Mozart, Beethoven*, pubblicato in questo anno dal Neri Pozza di Venezia.

PIETRO ROSSI, *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Torino, Einaudi, « Studi e ricerche », 1956, pp. 549.

SANTHÀ BATTISTA, *Con Gramsci all'Ordine Nuovo*, Roma, Editori Riuniti, « Biblioteca della Resistenza », 1956, pp. 217.

MARIO SCHETTINI, *I ragazzi di Milano*, Milano, Mondadori, 1956, pp. 294. — Questo romanzo, *I ragazzi di Milano*, ci rivela uno Schettini nuovo, dopo *Il Paese dei bastardi* (Premio Hemingway 1952). Ma non si può certo considerare gratuito questo passaggio dalla incandescente realtà del Sud alle crisi sottili dei « figli della borghesia » milanese all'inizio dell'ultima guerra. Il brusco cambiamento di temi, che porta Schettini ad affrontare una realtà tanto diversa, ha come filo conduttore tutto un fermento di esigenze e di istanze critiche e letterarie, che si è venuto sviluppando, specialmente tra molti dei narratori « più giovani » (o « meno vecchi »), in questi ultimi anni. (E tale cambiamento, del resto, appare assai meno brusco se si vanno a rileggere un paio di racconti che lo scrittore ha pubblicato tempo fa in una rivista e in un quotidiano). Ci sembra abbastanza evidente che Schettini vuol romperla con certi temi e motivi in cui si muove tanta della nostra narrativa; egli sente insofferenza per il mondo regionale, provinciale, paesano di tanti suoi « coetanei in arte », vuol lasciare da parte il campanile, il campo, l'odore della terra natia, per affondare lo sguardo nella terribile realtà milanese, realtà di cemento e di ciminiera, di complessi rapporti umani, realtà della città più europea d'Italia. Schettini in fondo fa sua una esigenza comune a tanti intellettuali e scrittori centro-meridionali venuti a Milano, o nel nord in genere, dopo la guerra. Esigenza di lasciare da parte la vita di un tempo, per conoscere meglio la vita di ora; vita convulsa

e difficile, e per questo più affascinante. Egli si rende certamente conto del grande posto che tutti quei motivi sociali, sentimentali ed umani, occupano nella nostra narrativa del dopoguerra (egli stesso ne fa parte con il suo primo romanzo), ma è chiaro che considera quello come un mondo ormai chiuso, esaurito, per lui. Sente di avere « altro » da dire, e lo dice. Ma come? Non è facile rispondere a questa domanda, per il carattere stesso del romanzo, così irto di problemi e di motivi psicologici. Affrontando la realtà milanese, Schettini vuole evitare il pericolo del cronachismo e della saggistica, e punta decisamente al racconto di stati d'animo. C'è nel suo atteggiamento un evidente (quasi polemico) ripudio del romanzo di *fatti* e di *personaggi*, — una via che ha dato tante prove valide dei giorni nostri — ed una chiara intenzione di romanzo psicologico. Schettini, infatti, attraverso le inquietudini e le contraddizioni dei « figli della borghesia », a Milano intorno agli anni della guerra, vuole esprimere la crisi di un intero mondo, in un periodo ben delimitato della nostra storia più recente. Grande prova di coraggio, senza dubbio, tentare una simile strada, e questo può giustificare certe debolezze del romanzo e sminuirne il peso: un certo disordine narrativo, che si riscontra anche nella struttura del romanzo (« composizione narrativa » di due libri, a cui ne seguirà un terzo, più che « romanzo » vero e proprio); una scrittura talora affollata e contorta; difetti, questi, che non vogliamo troppo sottolineare. Vogliamo piuttosto andare al centro del problema, e porci una serie di interrogativi, a cui solo Schettini, con la sua opera successiva, già annunciata, potrà dare una risposta decisiva. E cioè: il « mutamento » di Schettini (che si inquadra, come si è detto, in un clima culturale preciso) è maturato profondamente ed è suscettibile di risultati più sicuri di questo interessante tentativo, o lo scrittore si muove ancora sotto la spinta di « sollecitazioni » esterne, non ancora intimamente assimilate? La domanda è legittima, se si considera che nei *Ragazzi di Milano*, accanto a belle pagine ricche di una particolare tensione narrativa (come quelle su Paolo, tutto solo a Milano d'agosto), se ne trovano altre prive di un interno sviluppo (talora, cioè, specialmente nei punti-chiave della evoluzione psicologica di Eva, che pure è la figura più riuscita, vediamo tanti moti, senti-

menti, impressioni, « accostati » l'uno all'altro, « detti » e non « spiegati » nella loro connessione interiore). Non sempre, cioè, si trova uno sviluppo interno nella contraddittorietà di atteggiamenti dei « ragazzi », nelle loro crisi. Ed un'altra domanda ancora, che si può considerare come un aspetto di quella più generale: fino a che punto, attraverso i rapporti tra i « figli della borghesia » ed i loro « padri », Schettini riesce a rendere la vasta crisi di quel mondo? e fino a che punto invece quei rapporti si riducono ad un generico scontro tra *ragazzi* e *adulti*, gli uni e gli altri molto incompresi tra loro? I personaggi di Schettini, infatti, non appaiono abbastanza investiti dei grandi fatti che stanno avvenendo nel mondo (il fascismo, la guerra, ecc.) e talora sembrano vivere troppo chiusi nelle loro private incertezze, che appunto troppo private restano. E va detto che Schettini è un acuto osservatore di quelle incertezze, inquietudini, debolezze; sa frugare fino in fondo all'animo dei suoi personaggi, e seguire i moti complicati che presiedono a molte delle loro azioni (il suicidio di Eva, ad esempio). Ci sono perciò delle importanti premesse, delle notevoli possibilità. Ed è per questo che il romanzo non può dirci ancora una parola definitiva sul nuovo Schettini. Esso può tuttavia permetterci di aprire alcuni discorsi, di porre alcuni quesiti, ai quali lo scrittore stesso dovrà dare una risposta. (GIAN CARLO FERRETTI).

FILIPPO VALENZA, *Il nido sotto la grondaia*, romanzo, Rebellato Editore, Cittadella di Padova, 1956, pp. 303. — Questo romanzo, d'un giovane che vive a Napoli, e che stampa presso una tipografia di Cittadella di Padova, si raccomanda soltanto per la serietà con cui il Valenza tenta di rinnovare il tentativo verghiano, cioè egli vuole scrivere una lingua aderente ai personaggi rappresentati. Non però egli riesce in tutto, perché qua e là vengono fuori delle battute del discorso corrente, o di derivazione anche spuria.

HARRY A. WOLFSON, *The philosophy of the Church Fathers, Faith, Trinity, Incarnation*, Cambridge, Massachusetts, 1956, pp. 635.

ARNOLD ZWEIG, *La scure di Wandsbek*, romanzo, trad. di Francesco Saba Sardi, Milano, Feltrinelli, 1956, pp. 696.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

1058-56 — TIPOGRAFIE « ENRICO ARIANI » E « L'ARTE DELLA STAMPA » — FIRENZE

SAGGI E STUDI

CATERINA BENINCASA E BERNARDINO DA SIENA

La letteratura religiosa del Tre e del Quattrocento si differenzia notevolmente dalla letteratura religiosa del Duecento. Nel Duecento, domina l'Umbria con Francesco d'Assisi e Jacopone da Todi (a parte la letteratura filosofica, che conta la figura assai notevole di Bonaventura da Bagnoregio, e quella dei due Vittorini), ed essa è poetica, sia pure con un'interna sostanza religiosa; mentre nell'alta Italia, centro la Milano di Sant'Ambrogio, c'è la letteratura di tipo didattico e allegorizzante. Soltanto se ne distacca Giacomino Veronese, che nella sua *Gerusalemme celeste* e nella sua *Babilonia* ha un avviamento più figurativo e poetico.

La letteratura religiosa, nel Trecento, si presenta più come oratoria, in Caterina da Siena, ma più immaginativa e con un aire poetico in Bernardino da Siena. È singolare intanto questo spostamento del centro della nuova produzione, da Assisi, Todi, Orvieto, Bagnoregio, a Siena, alleata della repubblica di Firenze. Non si tratta d'un mutamento fortuito: la letteratura religiosa nasce sempre su un fondo di esperienze e passioni politiche. L'Umbria nel Duecento è per così dire l'anti-Roma; Siena nel Tre e nel Quattrocento fa tutti gli sforzi per essere consonante con l'autorità del Papa. Su questa diversità di atteggiamento, influisce la condizione della Chiesa di Roma, che nel Trecento attraversa il periodo infausto della cattività babilonese, col trasferimento della Curia ad Avignone. Però l'opera di Caterina da Siena cade precisamente in questa stagione, e però essa è molto interessata al trasferimento della sede papale nella sua Roma.

Il problema cateriniano va trattato su un piano assolutamente storico, senza rapimenti e consonanze mistiche, ma al tempo stesso senza superbiioso disprezzo dell'esperienza religiosa. L'esperienza religiosa vale quanto vale l'esperienza poetica, e come a poco a poco è scomparso Apollo e le Muse e Minerva, perché l'ispirazione è stata calata nel cuore dell'uomo, quindi nel cuore stesso della storia; così va trattata l'esperienza mistica, dovuta a una forma di estro religioso, riportandone l'origine nell'uomo. Non c'è da negare affatto la genuinità delle varie visioni dei santi e dei mistici; però riportando alla terra, cioè a dire alla storia tutte coteste visioni, tutti cotesti rapimenti, e le opere pratico-politiche che conseguirono a cotesti pretesi suggerimenti celesti, la figura degli apostoli e dei nuovi mistici si umanizza.

Caterina Benincasa è precisamente una di coteste *missionarie della storia*, che hanno divulgato la loro intima esperienza in una scuola, in una famiglia. Però a ragione si parla della famiglia dei caterinati, a cui appartengono in gran parte dei domenicani, come fra Raimondo delle Vigne da Capua, Tommaso Caffarini, Bartolomeo Dominici, e anche dei francescani, come Gabriele da Volterra, e fra Lazzarino da Pisa, e l'agostiniano William Flete, e il vallombrosano Giovanni delle Celle.

Che cosa c'è da intendere per « famiglia » o scuola di caterinati? Proprio quello stesso che si deve intendere per i cenacoli dei poeti: prendete i poeti dello Stilnovo, dove naturalmente ciascuno ha la sua personalità, ma tutti insieme costituiscono una scuola, un indirizzo, ecc. Lo stesso c'è da dire della famiglia di Caterina Benincasa: si fa opera di autoeducazione, di stimolo e di disciplina politica. È un seminario di religione, come ci sono nei tempi moderni i seminari scientifici; e, se non offendo i pii credenti, i seminari politici che si tengono nelle cellule dei comunisti. Sono i correligionari che si incitano l'uno con l'altro, e si indirizzano a determinate mete, per questa ispirazione ipostatizzata nel cielo. La verità vera è che l'ispirazione viene dalla storia, nella quale essi si muovono. Per tali ragioni appunto la letteratura religiosa del Tre e del Quattrocento si differenzia notevolmente dalla letteratura del Duecento. Siena diventa una città di avanguardia, per difendere il centro della cattolicità, contro gli smarrimenti e le deviazioni dei transfughi avignonesi. Caterina da Siena è un po' la Giovanna d'Arco, che vuole richiamare gli erranti sotto il dominio del papa. La retorica che si è fatta per l'Umbria, come quinto Vangelo che si aggiunge agli altri quattro, è stata ripetuta anche per Siena, dai nostri storiografi; e fino a un ventennio o trentennio fa si discorreva del paesaggio mistico di Siena, il quale paesaggio, bisogna ripetere, è tanto mistico quanto sensuale. Le città e i paesi mutano col mutare della storia, e l'esempio più proverbiale è quello delle adunate dei Flagellanti, che si avevano nel Medioevo, che oggi son diventate adunate di altro genere, adunate sportive, in cui non più si flagella il corpo per esaltare lo spirito, ma si persegue un'ascesi strenua del corpo, nelle varie gare, per impetrare la consonanza con tutto il movimento immanentistico o naturalistico della civiltà.

Né si dica che questo nostro laicizzamento della storia sia un'offesa alla religione, perché allora sarebbe anche un violentamento della poesia la rinuncia alle due cime di Parnaso, e alla fonte Castalia, e a tutti gli altri simboli ritrovati dagli scrittori antichi. Il vero peccato invece è commesso dagli uomini devoti, i quali forzano quanto più è possibile il significato della letteratura religiosa, appunto perché si è inaridita in loro la vena, ed essi si rifanno ai testi antichi, per drogare in qualche modo la loro devozione presente. Ai vecchi peccatori contro Dio, oggi si è aggiunta una nuova schiera di peccatori, i peccatori contro la Storia.

Nessuno nega il valore religioso dell'apostolato di Caterina, ma è errata la tesi di chi dice che Caterina non fu donna politica: certamente essa non

operò né si mise in primo piano per avere una qualche direzione nella politica papale, ma fu incitatrice e scuotitrice di tutti gli aberranti e di tutti i dispersi. La sua opera di scrittrice, che dovrebbe essere quella che a noi interessa, è semplicemente una manifestazione di questa sua oratoria politica, o meglio etico-politica.

Per la biografia di Caterina da Siena restano fondamentali due fonti latine, la *Legenda maior* e la *Legenda minor*. La prima, che è la più importante, e all'origine di tutte le altre, è opera di fra Raimondo da Capua; cominciata nel 1385, fu condotta a termine e resa di pubblica ragione soltanto dieci anni dopo, nel 1395, a Venezia, e divenne la biografia ufficiale della vergine senese.¹ A questa fra il 1411 e il 1417 aggiunse un *Supplementum* fra Tommaso da Siena; e questo stesso fra Tommaso da Siena (morto nel 1432 o '34) redasse una vita di minor mole, la *Legenda minor*, ad uso dei predicatori e dei devoti, che fu pubblicata a Milano nel 1480, e modernamente dal Fawtier. Ci sono poi le « Leggende minime », cioè delle riduzioni della *Legenda minor*, quando questa sembrava ancora troppo estesa per le necessità quotidiane. Lo stesso fra Tommaso da Siena nel prologo della *Legenda minor* ci dice che questa è una riduzione della *Legenda maior* di fra Raimondo da Capua; e di questa *Legenda minor* fra Tommaso fece due redazioni, che ci son giunte entrambe: la più vecchia è più ampia della seconda, specialmente nel racconto dei miracoli, per quanto riguarda la vita della santa invece sono quasi uguali. La seconda poi è più precisa, nel determinare nomi di persone e di fatti, della prima, e questo perché fra Tommaso, forse poco soddisfatto del successo della prima riduzione, ritornò a confrontare il suo sunto con la *Legenda maior* di fra Raimondo, e con l'aiuto di questa arricchì il suo lavoro. E fu questa seconda redazione della *Legenda minor* che costituì testo; ma intanto anche la prima si diffondeva, specialmente attraverso una volgarizzazione di Stefano Maconi, priore della Certosa di Pavia, alla quale l'aveva mandata lo stesso autore.

Caterina Benincasa nacque a Siena nel 1347; la vocazione religiosa in lei fu, possiamo dire, quasi nativa. Era figlia di un tintore agiato, e contrastò anche con la sorella Bonaventura, che la incitava a non trascurare un qualche ornamento femminile. Ma più vivacemente contrastò con i genitori e i fratelli, che volevano che essa si maritasse; ma riuscì, sia pure con molta pena, a farsi ricevere nell'ordine delle Domenicane Mantellate, e il convento fece una concessione, poiché in esso erano ammesse soltanto le vedove. La sua ascesi la portava a una specie di cilizio corporale, tanto che i suoi seguaci credettero in qualche tempo alla levitazione del suo corpo, poiché tutta la vita della Santa era un sospiro verso la corona celeste. Presentandosi come sposa di Cristo, essa ebbe delle visioni, il Redentore le dà l'anello di sposa, e poi riceve, come san Francesco, le stimmate. Ma tutto questo naturalmente

¹ EZIO FRANCESCHINI, *Leggenda minore di Santa Caterina da Siena*, Milano, 1942, p. 10.

resta sempre invisibile. Impetra la misericordia di Dio, e la impetra talvolta in maniera imperiosa: i discepoli, uomini e donne, la chiamano « la dolcissima mamma ».

La sua opera apostolica si manifestò in modo particolare, quando ella venne sollecitando il trasferimento del papato alla sua vera sede, Roma. Fu sostenitrice di Gregorio XI, e i fiorentini la scelsero ad ambasciatrice presso quel papa. Restano di lei 373 lettere, indirizzate a uomini e donne, a papi e a re; ed essa parla sempre alla pari. In un certo senso c'è una formula che è ripetuta un po' in tutte le lettere, con leggere variazioni: « Io Caterina, serva e schiava dei servi di Gesù Cristo, scrivo a voi nel prezioso sangue suo; con desiderio di vedervi con vero e perfettissimo lume ». Essa esorta a seguire la dottrina di Cristo crocifisso « seguitandola con ansietato desiderio »: ella non si reputa di conoscere altro che Cristo crocifisso.

Ma la dottrina mistica cateriniana la si può vedere svolta nel *Dialogo della Divina provvidenza*, che la santa avrebbe dettato ai suoi discepoli mentre era in estasi, nell'anno 1378. La cultura della santa è varia, ed essa in un certo senso la travasa in queste sue visioni. Uno storico francese ha detto: « in nessuno noi vediamo, come in santa Caterina da Siena, l'evocazione grandiosa del mondo in presenza di Dio, del mondo che si abissa nel peccato, di Dio che gli vuol fare misericordia, e dei servitori di Dio che, tra il mondo e Dio, sono, in unione col Cristo in Croce, i mediatori della misericordia ».

È un errore della critica quello di venir facendo uno spicilegio delle espressioni più vivide che ricorrono o nel *Trattato* o nelle sue numerose lettere; quella di Caterina non è poesia, ma soltanto oratoria, apostolato, disciplina dei suoi compagni di fede.

Anche va combattuta la tendenza, che è stata rinnovata nei tempi del D'Annunzio, di dare un'interpretazione sensuale delle immagini di Santa Caterina. È noto il paragrafo della lettera 333, V, 124: « Annegatevi nel sangue di Cristo crocifisso, bagnatevi nel sangue; saziatevi di sangue; inebriatevi di sangue; crescete e fortificatevi nel sangue; perdetevi la debilezza e la cecità nel sangue dello Immacolato Agnello ». Giustamente il Getto osserva che « tali immagini possono sembrare solo in apparenza corpulente e sensuali, ma in effetti si tratta qui, semmai, d'una corposità e d'una sensualità di forma più che di contenuto, in quanto esse non sono che il simbolo e la vivace significazione di quella ineffabile e intraducibile realtà che è il Cristo mistico ». Però non bisogna fraintendere l'affermazione del De Sanctis, là dove egli dice, al capitolo sesto della sua *Storia*, che l'amore di Caterina verso Cristo « ha tutte le tenerezze d'un'amore di donna, che si sfoga a quel modo, lei inconscia ». E il De Sanctis continuava poi: « celebre è la sua lettera sul condannato a morte, da lei assistito negli ultimi momenti: 'Teneva il capo suo sul petto mio. Io allora sentiva un giubilo e un odore del sangue suo; e non era senza l'odore del mio, il quale io desidero di spandere per lo dolce sposo Gesù'. Il sangue di Cristo la esalta, la inebria di voluttà. Ad una serva di Dio scrive: 'Inebriatevi del sangue, saziatevi del sangue, ve-

stitevi del sangue'. *Sudare sangue, trasformarsi nel sangue, bere l'affetto del sangue*, sono immagini di questo lirismo ».

La morte di Caterina è avvenuta il 29 aprile 1380: ne abbiamo notizia da una lettera di un discepolo di Caterina, che annunzia così l'evento:

Credo che tu sappi come la nostra reverendissima e carissima mamma se ne andò in Paradiso domenica, addì 29 d'aprile. Lodato ne sia il Salvatore nostro, Gesù Cristo Crocifisso Benedetto! A me ne pare essere rimasto orfano, perocché di lei avevo ogni consolazione, e non mi posso tenere di piagnere. E non piango lei, ma piango me, che honne perduto tanto bene. Non potevo fare maggiore perdita, e tu il sai.... de la mamma si vole fare allegrezza e festa, quanto ch'è per lei; ma di quelli suoi e di quelle, che sono rimasi in questa misera vita, ène da piagnere ed avere compassione grandissima. Con veruna persona mi so dare dolore quanto che con teco, che mi fusti cagione d'acquistare tanto bene. Prendo alcuno conforto, perché nel mio cuore ène rimasa incarnata la mamma nostra assai più che non era in prima; e ora me la pare bene conoscere. Ché noi miseri n'avevamo tanta copia, che non la conoscevamo e non savamo degni della sua presenza.... Carissimo fratello, io son fatto tanto ismemoriato del bene che hone perduto, che io ti scrivo anfanando, e però di ciò non ti scrivo più.

Qui il senso della famiglia dei caterinati acquista tutta la sua concretezza; la famiglia è profondamente sentita da tutti gli scolari di Caterina; e questo stesso stile che abbiamo visto nella lettera citata lo troviamo in Giovanni da Celle, Stefano Maconi, e altri frati. Ci piace riportare qui il passo che il De Sanctis scelse:

Nella domenica di Sessagesima svenne e perdé il vigore di sanità, mantenutole dalla forza dello spirito e che non pareva scemarsi per inedia. Il dì poi, un altro svenimento la lasciò lungamente come morta; senonché, risentitasi, stette in piedi come se nulla fosse. Cominciò la Quaresima con le solite pratiche, esercizio a lei di consolazioni angosciose. Ogni mattina, dopo la comunione, le è forza rimettersi sfinite a letto. Di lì a due ore usciva a San Pietro, un buon miglio di strada, e lì stava orando insino a vespro. Così fino la terza domenica di Quaresima, quando il male la sposò. E per otto settimane giacque senza potere alzare il capo, tutta dolori. A ogni nuovo spasimo, alzando gli occhi, ne ringraziava Dio lieta. Alla domenica innanzi l'Ascensione, il corpo non era ormai più che uno scheletro; dal mezzo in giù senza moto, ma nel volto raggiante la vita. Debole; un alito di respiro; pareva in fine; e le fu data l'estrema unzione.

Essa che era nata, come si è detto, nel 1347, e morendo aveva compiuto trentatre anni, esaltò le menti dei suoi seguaci per la conformità con l'età di Cristo. Anche le stimmate di Francesco d'Assisi erano state viste come un'altra prodigiosa analogia con le piaghe del Cristo.

BERNARDINO ALBIZZESCHI DA SIENA.

Di Bernardino da Siena ci ha dato una biografia Vespasiano da Bisticci, il quale dice che il santo da Siena « era di natura umanissimo, e nei poveri liberalissimo, e agli infermi sovveniva in ogni loro bisogno.... Venne in tanto dispregio e delle pompe e dei fastidi del mondo, che si gettò dietro alle spalle ogni cosa, e cominciò seco medesimo a pensare di volgersi alla vita religiosa,

la quale era la vera vita ». Vespasiano da Bisticci ci parla anche del grande successo che ebbero le sue prediche presso i contemporanei:

Rimutò la mente e gli animi degli uomini maravigliosamente.... Di molte inimicizie e di morte d'uomini fece fare pace e levare odi mortali, a infiniti principi che avevano nimicizie capitali, santo Bernardino si mise di mezzo e tutte le compose e pacificò molte città.

Bernardino da Siena è nato precisamente a Massa Marittima, oggi in provincia di Grosseto, ma allora in territorio di Siena, l'8 settembre 1380 da Albertotto Albizzeschi e da Nera di Bindo degli Avveduti. Fece gli studi di retorica e di filosofia nella scuola di Giovanni da Spoleto, nel 1403 entrò in religione, e nel 1404 prese gli ordini sacri. Egli raccomandava la venerazione di Gesù con la sigla « IHS » (abbreviazione del nome greco di Gesù, che appare già fin dal sesto secolo dopo Cristo, e che divenne molto comune in Italia e in Spagna grazie alla predicazione di Giovanni Colombini, di Vincenzo Ferrer, e di Bernardino da Siena. Ignazio di Loyola poi doveva adottarla, sormontata dalla Croce, come insegna della Compagnia di Gesù). Per questo suo esclusivo culto di Gesù, egli fu sospettato perfino di eresia, come se volesse scalzare la Trinità per insistere soltanto sulla seconda persona; però per due volte gli fu intentato processo di eresia. La prima volta lo difese fra Giovanni da Capistrano (1427), la seconda volta intervenne lo stesso papa Eugenio IV, che in una bolla dell'8 gennaio 1432 pubblicò amplissime lodi della vita, della dottrina e dei costumi di Bernardino.

Bernardino Albizzeschi, per chiamarlo col suo nome secolare, partecipò in un certo senso anche all'Umanesimo, ma a un umanesimo *sui generis*, di natura più etica che critica, letteraria, o filologica. Fu come predicatore molto mimetico nelle sue espressioni: si metteva la mano alla bocca, per indicare che se avesse accettato il vescovado, la bocca gli sarebbe stata chiusa; si turava il naso, quando doveva parlare dei maldicenti, e descriveva l'uomo che invecchia e che perde a poco a poco le sue energie, crollando il capo. La sua predica procede sempre per esempi, introducendo tipi di varia umanità: l'uomo dedito agli studi, ai traffici, alla famiglia; l'uomo perduto nei piaceri e negli errori, e li colorisce con semplici e vivi colori. Non si creda per questo che Bernardino fosse digiuno di studi; se dovessimo inquadrarlo nella cultura umanistica, dovremmo dire che egli fu un seguace di Coluccio Salutati, poiché del resto era stato scolaro nella carne di un discepolo di Coluccio. Però egli lodò molto nelle sue prediche Dante, Francesco Petrarca, e Coluccio Salutati; e citò spesso a memoria Cicerone, ma mantenne alcune riserve su Ovidio e su altri poeti d'amore, poiché potevano provocare influenze malefiche su coloro che hanno debole la mente. Scarta naturalmente del tutto Boccaccio, che « salva la sua riverenza, ne fa parecchi che fusse meglio che se ne fusse taciuto ». Ambrogio Traversari lo loda come *veterum scriptorum investigator*; difatti conosceva Omero, Aristotele, Platone, Cicerone, Virgilio, Lucano, Seneca, Plinio, Valerio Massimo, poiché egli li

cita spesso nelle sue opere. Il Burckhardt gli fa questo riconoscimento: che egli dovette curare anche i precetti retorici del celebre Guarino Veronese, relativi alla lingua latina, quantunque egli doveva parlare soltanto in volgare.

Bernardino fu anche lui predicatore che raccomandava i « bruciamenti », e molti « talami » furono sacrificati sui roghi, come avverrà più tardi con le opere d'arte per le esortazioni di Girolamo Savonarola. Ma la caratteristica vera del suo predicare era la discussione di piccole quistioni pratiche, tanto che il Burckhardt può dire che « pochi dei nostri moderni teologi si sentirebbero disposti a tenere una predica mattutina sui contratti, le restituzioni, le rendite pubbliche (il Monte), e il corredo delle figlie, quale egli tenne una volta nel Duomo di Firenze ».²

Le *Prediche volgari* di Bernardino, dette nella Piazza del Campo a Siena, sono in numero di quarantacinque; non tutte sono complete, perché il trascrittore osserva qualche volta: « in queste parole cominciò a piovere, e lassò la predica e non predicò più il dì », e altrove, « non predicò più, perché fu stroppiato da una grossa acqua ch'è piovve ».

La struttura delle prediche ci presenta Bernardino per una parte uomo medievale, per l'altra un umanista-artista del Quattrocento. Egli comincia con una frase dal Vecchio o dal Nuovo Testamento, spiega il significato allegorico di essa, e poi termina con un riepilogo dei punti più notevoli. L'impalcatura è monotona, prolissa, severa, ma d'un tratto si snoda, si alleggerisce in una inaspettata scenetta, spigliata e piacevole. Il Santo non si curò mai di raccogliere le sue prediche, perché il suo interesse non fu mai letterario, bensì solo e unicamente morale. Il Pancrazi osservò a questo proposito: « certo giovò alle prediche stesse l'esser dette prima che scritte: l'essere nate per carità, invece che per letteratura. La carità è anch'essa un modo di ispirazione ».³

Bernardino, in qualche predica, ironizzò garbatamente i frati o i vari predicatori, che parlavano troppo sottile; e una volta (nella predica terza) disse:

Elli fu un frate di nostro ordine, il quale fu valentissimo in predicazione, e diceva tanto sottile, tanto sottile, che era una meraviglia; più sottile che 'l filato delle vostre figliuole. E questo frate aveva uno fratello opposto a lui; tanto grosso, di quelli grossolani, che era una confusione, tanto era grosso; el quale andava a udire le prediche di questo suo fratello. Advenne che una volta fra l'altre, avendo udita la predica di questo suo fratello, elli si misse un dì di un cerchio degli altri frati, e disse: « O voi, fuste voi stamane alla predica del mio fratello che disse così nobile cosa? ». Costoro li dissero: « O che disse? — « O! egli disse le più nobili cose che voi udiste mai. — Ma dicci di quello che egli disse. — E egli: — Disse le più nobili cose di cielo, più che tu l'udisti. Egli disse...! doh, perché non vi veniste voi? che mai non credo che elli dicesse le più nobili cose!... « — Doh, dicci di quello che elli disse ». — E costui pure: « Doh, voi

² Cfr. JACOB BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, nuova edizione, cit., *passim*.

³ In *Corriere della Sera*, 9 febbraio 1933, e poi nel vol. *Nel giardino di Candido*, Firenze, Le Monnier.

avete perduta la più bella predica che voi poteste mai udire!». Infine, avendo costui detto molte volte in questo modo, pure e' disse: « Elli parlò pure le più alte cose e le più nobili cose che io mai udisse. Elli parlò tanto alto, che io none intesi nulla ».⁴

È la caratteristica degli uomini popolari, che non sanno mai riferire un discorso, ma si limitano a riportare le loro impressioni entusiastiche e imbrogliate. Ci sia lecito ricordare uno scrittore moderno, il Verga, quando rappresentò il rapporto che i Malavoglia fanno a casa del colloquio avuto con l'avvocato, per le intimidazioni che giungevano da zio Crocifisso Campana-di-legno:

L'avvocato seguì a parlare senza sputare, senza grattarsi il capo, per più di venticinque lire, talmente che padron 'Ntoni e i suoi nipoti si sentivano venire l'acquolina in bocca di parlare anche loro, di spifferare la loro brava difesa, che si sentivano gonfiare in testa; e se ne andarono intontiti, sopraffatti da tutte quelle ragioni che avevano, ruminando e gesticolando le chiacchiere dell'avvocato per tutta la strada.

Quando Maruzza domanda che cosa avesse detto l'avvocato, nessuno apre bocca, e tutti stanno a guardarsi l'un l'altro, finché concludono col dire: « Eh, sì, l'avvocato l'ha detto lui che non c'è paura di niente. — Ma cos'ha detto? — insisté Maruzza. — Eh lui sa dirle le cose; un uomo coi baffi! Benedette quelle venticinque lire! ».

L'esempio d'un moderno, e molto celebrato oggi, valga a riconoscere indirettamente quelle che erano le attitudini artistiche del frate di Massa Marittima. Feo Belcari ci ha tramandato una strofa in onore del grande Bernardino:

Parve costui quell'angelica tromba
che debbe suscitâr li corpi morti;
co' santi raggi della gran colomba
molti ne fece al sommo ciel consorti.
Destava li cor freddi in tal maniera,
che come il foco nell'eccelsa sfera
ardeva gli uditor col suo latino.

E il Bracciolini osservò: « flectit populum, et quo vult deducet, movens ad lacrimas et, cum res patitur, ad risum »; ed Enea Silvio Piccolomini lasciò scritto nei suoi *Commentarii*: « erat in dicendo facetus, mirisque modis homines nunc ad lacrimas nunc ad risum trahebat ». Bernardino aveva l'abitudine di predicare nelle prime ore del mattino, e qualche volta anche durante la notte, quando anche le donne erano libere dalle occupazioni domestiche. Era insofferente di qualsiasi rumore o mormorio, che potesse disturbare lo svolgersi della predica, e distrarre il pubblico: un cane abbaia, e lui interrompe il suo discorso, una campana suona, delle donne ciarlano fra di loro, dei ragazzi giuocano alla « palla gonfiata ». Egli riprende l'argomento della predica dopo aver avvertito: « O dalla fonte, che state a fare il mer-

⁴ Le prediche volgari di San Bernardino da Siena, edite da LUCIANO BANCHI, vol. I, p. 60.

cato, andatelo a fare altrove! Non udite, o voi della fonte? — O fanciulli che vendete le candele, a voi dico — Date a quel cane, mandatelo di qua; dateli una pianella.... ». E ancora: « Lassa sonare la campana prima.... ».

Graziosa anche la confessione che egli fa per un suo tentativo di astinenza e di digiuno, come aveva fatto per moltissimi giorni Francesco d'Assisi:

Andàmi costà fuori porta a Follonica, e incomincia' a cogliere un'insalata di cicerbite, e altre erbucce, e non avevo né pane, né sale, né olio; e dissi: — Cominciamo per questa prima volta a lavarla e a raschiarla, e poi l'altra volta e noi faremo solamente a raschiarla senza lavarla altrimenti; e quando ne saremo più usi, e noi faremo senza nettarla, e di poi poi faremo senza cogliarla. E col nome di Jesu benedetto comincia' con un boccone di cicerbita, e messamela in bocca cominciai a masticarla. Mastica, mastica, ella non poteva andare giù. Non potendola gollare, io dissi: — Oltre, cominciamo a bere un sorso d'acqua. Mieffe! l'acqua se ne andava giù e la cicerbita rimaneva in bocca. In ultimo io bebbi parecchi sorsi d'acqua con un boccone di cicerbita, e non la potei gollare. Sai che ti voglio dire? Con un boccone di cicerbita io levai via ogni tentazione.... O Santo Francesco come fece che digiunò quaranta di che non mangiò mai? Potello fare lui, nol potei fare io.

Ed ecco come egli umanizza Dio nel suo risentimento verso gli uomini che deviano dal retto sentiero:

Sai come fa Iddio? Egli minaccia, egli zuchea così col capo, non vol fare col bastone, come fa il maestro di scuola. Sai come fa? Egli fa proprio come fa la madre al fanciullo, quando egli non fa a suo modo, che ella gli dice: S'io mi ci levo! Oh s'io mi ci levo!... e minaccia il figliuolo, e capea, sai. Così fa Iddio.

Se noi vogliamo fare un paragone tra il linguaggio di Caterina e il linguaggio di Bernardino, dobbiamo dire che quello di Caterina è troppo impetuoso, irruente, ebbro, e si giova di metafore, per esprimere la sua energia invasata, la sua attività di missionaria della fede, scrivendo, « Sagli sopra la sedia della coscienza, e tienci ragione »; « o amore inestimabile, per fabbricare le nostre anime facesti ancudine nel corpo tuo ». Bernardino invece umanizza Iddio e lo porta sulla terra, non teme per il suo credo né per se stesso, e non manca di ricorrere a degli esempi arditi, per combattere le ingenuità credulità e le superstizioni del suo tempo:

C'era un tale, il quale andava accattando con una suora, e dipengeva angioli, e andava dicendo che ella era pregna di Spirito Santo, e andava dando di quello latte; e colui il premea, e mettevale le mani in seno. O grande ribalderia! Pàrti che questo sia cosa ragionevole, che uno vada premendo il latte a una donna? E sia chi si voglia, io dico che non piacciono a Dio queste tali cose.⁵

E poi parlando del latte della Vergine Maria, aggiunge:

Forse che ella fu una vacca la Vergine Maria, che ella avesse lassato il latte suo, come si lassa delle bestie, che si lassano mugniare? Io ho questa opinione, io, che io

⁵ *Prediche*, II, p. 375.

mi credo che ella avesse tanto latte, né più né meno, quanto bastava a quella bocchina di Jesu Cristo benedetto.⁶

In Bernardino c'è sempre questo tono di familiarità. Egli può giungere a chiamare san Paolo, Paolozo. Sono singolari questi paragoni sempre con le mamme, che dovevano colpire naturalmente in modo più diretto il pubblico delle sue uditrici. Vuole osservare che la giustizia deve essere amministrata con amore e pietà? aggiunge: « Come fa la donna al suo figliuolo, ella el fascia, ella el netta, ella el lava, quando n'ha bisogno; ella l'adormenta quando elli piagnie, ella el lusinga con cotali giocolini [qui per « vezzi »], ella il vuole fare venire a sé, e mostrali talvolta la saragia [la ciliegia]. Così dico che facci tu. Fa che con lusenghe e con preghiere e con minacie tu gli porti tanto amore che ellino siano ubbidienti e tementi a Dio e al mondo, e così n'arai cura, come la madre e il padre dal suo figliuolo ».⁷

La predicazione di Bernardino è sempre di carattere realistico; poiché allora la mercatura era molto bene avviata un po' in tutta l'Italia, almeno quella centrale e settentrionale, per i subiti guadagni alcuni di cotesti mercanti diventavano usurai. E Bernardino avverte:

L'usuraio è: un ladro domestico, un rasoio, un cancro divoratore, una belva dalle zanne lunghe che rodono le ossa al povero.

Un altro peccato che combatteva era la sodomia, di cui pare che egli rischiasse di subire l'uso quando era ancora fanciullo; ed egli predica:

Poh, s'io fusse senese come io so', e avesse figliuoli come io non ho, io farei di loro quello ch'io vi dirò; che come ei fussero in età di tre anni, subito gli manderei fuori d'Italia, né mai tornasseno, se non avessero almeno quarant'anni. — O, fuore d'Italia, perché? Perché?! perché è tanto corrotta quest'Italia, che non possono appena camparne per la mala consuetudine.⁸

Anche Firenze, che « mai fu tanto grande, tanto adorna e tanto nobile » adesso è « la più povera patria di gente che sia al mondo per il vizio della sodomia.... Ohimè a che sei tu condotta, città di Siena! ».⁹

Egli si angoschia tanto per questo peccato della sodomia, che trascorre perfino a delle visioni minacciose, e immagina che da tutte le parti della sua città si muova il grido « Al fuoco! al fuoco! ». Ebbene, quel fuoco, spiega il frate, è semplicemente il segno che « tutta la trista genia dei sodomiti ne brucerà ». Non manca di censurare i piccoli negozianti, il mercante che dà l'anchetta alla bilancia, che tira forte il panno quando si tratta di vendere, o l'allenta quando si tratta di comprare; i macellai che gonfiano le bestie, lo speciale che manda al malato una medicina preparata a suo modo, e non a

⁶ *Ivi.*

⁷ Predica XXV nel vol. II, pp. 299-300.

⁸ *Prediche*, vol. III, p. 261.

⁹ *Prediche*, vol. III, pp. 261 e 270.

modo del medico.¹⁰ Non manca qualche efficace prosopopea, per esempio, per qualche rivenditore imbrogliocello, che, per confondere la povera donnetta, dice:

«Toh, toh, toh, toh, uno, due, tre, cinque, sette, otto, dieci, tredici, quattordici, diciassette, diciennove, e vinti», e la donnicciuola che non ha tanto intelletto «si crede ch'ei siano quelli che tu dici, e riceveli come tu l'el dai; e vassene a casa, e cominciali a contare a quattrino a quattrino, e trovasi essere ingannata di tre soldi, e ritorna a colui che le l'ha dati, e dice: — Ohmmé, che io me ne andai a casa co' denari che voi mi deste, e hogli riconti; io mi trovo meno tre soldi. — Sogliono rispondere questi tali: — Mirate che voi non abbiate ebbagliato a contare —. Dice colei: — No, voi me l'avete dati meno, per l'amor di Dio? datemegli. — Dice colui: — Oh guardate ch'ei non vi sian caduti forse che voi avete rotto il borsello. — E così la povaretta se n'ha 'l danno». ¹¹

È un grande difensore delle donne. Pur non avendo mai amato nessuna donna all'infuori della «bellissima e nobilissima fra tutte le fanciulle di Siena», cioè la Vergine di fuori porta Camollia, egli conosce quelli che sono i segreti soavi delle donne; e scrive: «a la barba di tutti i sodomiti, io voglio tenere co' le donne, e dico che la donna è più nobile e preziosa de la carne sua, che non è l'uomo, e dico che s'elli tiene il contrario, elli mente per la gola». Poi fa l'esaltazione della donna, perché dura grandissime fatiche in tutta la vita sua; però la donna ha bisogno dell'aiuto dell'uomo:

Vedi bene di lei che ella vi dura fatica al partorire, fatica al nutrire, fatica all'allevare, fatica in lavare e nettare di dì e di notte, fatica in governare tutta la casa, e l'uomo se ne va cantando.

Però la donna deve essere appoggiata a un bravo uomo:

La donna è come una vite in casa tua. Che fai a volerne il frutto? Bisogna che ella sia appoggiata a un buon palo.... se il palo è debole e si rompe, la vite va per terra, e non se ne ha frutto niuno.¹²

Ma è piuttosto feroce anche contro le donne che trascurano i loro doveri casalinghi, e però se la prende contro la cattiva massaia, che va alla chiesa «ornata, lillata, inghiandata, che pare che sia madonna Smiraldina, e in casa sta come una zambraca [meretrice, o servante sciatta]».

Questi sarebbero gli interessi moralistici dell'Albizzeschi; ma non mancano nella prediche le espressioni dei suoi ideali per dir così di carattere civile. Egli è ansioso di vedere l'Italia unita nelle sue città per difendersi, come «tutte queste navi, coche, barche, barchette, gondole ed ognuna per sé nel grado suo, quando so' unite insieme fra loro, non potranno mai essere vénte».

¹⁰ *Ivi*, p. 235.

¹¹ *Prediche*, III, p. 238.

¹² *Prediche*, II, pp. 116-117.

Bernardino non disdegna nemmeno il mondo degli animali, in questo dimostrando la sua somiglianza col Sacchetti. Notevole, tanto per citarne qualcuna, la novella del leone (predica XVII, a p. 29 del vol. II), quando tutte le bestie si presentano a lui per confessare i loro peccati: lì è espressa una grande tenerezza per la pecorella, la quale con affettuosi vezzezzeggiativi confessa i suoi peccatucci di gola: « So' talvolta salita alla macchia, e vedendo quelle erbuccine verdi e tenarucce, io n'ho tolti cotali bocconcelli: non l'ho già cavate, ma holle svettate di sopra, sopra a quello tenaruccio ». E qui volendo suffragare con un esempio come sia amministrata male la giustizia dei forti, ricorda che il leone può essere indulgente per la volpe, ma sarà severissimo e acerbo con la pecora: « O maladetta ladra, ladra traditrice, sicché tu hai fatto cotanto male! E vai dicendo sempre be, be, e rubbi in sulla strada! O maladetta ladra, quanto male hai fatto! Oltre: datele di molte bastonate; tanto ne le date, che voi la rompiate tutta quanta, e fate che voi la teniate tre dì senza mangiare niuna cosa ». La morale dell'apologo è che « lupo e lupo non si mangiano insieme, ma mangiano l'altrui carne ».¹³

Non mancano anche i nomignoli un po' caustici: c'è Madonna Pigara, ossia la pigrone, che pur giungendo tardi alla predica vuol sedere dinanzi a Madonna Sollecita; c'è messer Zero, il podestà che non conosce la legge, e c'è Messer Coramvobis, l'azzeccagarbugli che si dà grandi arie.

Quanto alle particolarità linguistiche, noi ricorderemo la parola *zuchea*, cioè nicchia, detto di misser Domineddio, che viene da *zucca*, capo, e difatti più sotto adopera la parola *capea*, col medesimo significato; può anche adoperare la parola *salava*, per dire sporca, ed è vocabolo anche guittoniano, probabilmente di origine romanza (si pensi al *sale* francese): « tu hai imbrattata e salava la camicia, che tu la fai lavare, per averla poi netta e monda da ogni bruttura ». Vi sono alcune deformazioni delle solite che incontriamo nei trecentisti: non basta il solito « alle Guagnele », ma c'è « Mieffe », « Miaffe » o « Gnaffe » dei Fiorentini, un composto da « mia fé », cioè in fede mia. Molto spesso Bernardino usa i superlativi: « E peccato mortalissimo, è peccatone »; oppure: « E cetara, e cetarone ». Parlando della custodia d'una fanciulla, egli dirà: « O donna che hai la tua fanciulla, doh, guarda chi ti bazzica in casa! se tu non vi poni cura... la cosa non andrà bene; se tu non la tieni rinchiusa a riguardo, e cetara e cetarone ». Non esita a rifare le voci onomatopiche: così egli ci dà il « tpu » del bambino che sputa fuori il cibo amaro,¹⁴ il « qua qua qua » delle rane, e altre particolarità del genere.

Indubbiamente fra tutti gli scrittori mistico-apostolici, Bernardino è il religioso più artista, ed è un apologhista efficace che meriterebbe il nome di Fedro cristiano.

LUIGI RUSSO

¹³ Vol. II, p. 32.

¹⁴ Vol. I, p. 198, ottava predica.

STUDI VOLTERIANI

Forse la prima esigenza sentita oggi nel campo degli studi volteriani è quella di trarre il patriarca di Ferney fuori dall'empito delle passioni da cui la sua figura ha continuato ad essere avvolta per quasi due secoli. Oggetto di esaltazioni incondizionate e di denigrazioni feroci, Voltaire merita ormai di essere studiato senza pregiudiziali moralistiche, lungo una linea che del resto può vantare, per fare soltanto due esempi, le biografie del Desnoiresterres e del Lanson. Ne deriva anche, come immediato corollario sul piano per così dire filologico, l'esigenza di ricostruire la formazione dei ritratti positivi o negativi che furono tracciati ancora lui vivente, di determinare in quali condizioni ambientali essi furono delineati, in risposta a quali direttive di lotta politico-culturale.

Durante le celebrazioni centenarie del 1944, molti critici francesi crederono di poter firmare per Voltaire delle semplici constatazioni di morte: vedremo più avanti le ragioni di questo curioso abbaglio, ma intanto non possiamo fare a meno di rilevare che esso è stato se non altro smentito dal successivo sviluppo degli studi volteriani, che proprio dopo quell'anno, e forse in misura ancor maggiore nell'ultimo quinquennio, hanno segnato al loro attivo una potente ripresa con una produzione la quale non diciamo che rivoluzioni, ma certo porta contributi di primaria importanza alla conoscenza dei problemi volteriani.

E innanzi tutto questi contributi si sono prodotti nello sterminato campo dell'epistolario: oltre a una serie di pubblicazioni parziali ma basilari, è stata avviata la nuova edizione della *Voltaire's Correspondence* curata dal Besterman. Genesi e fortuna di alcune opere fondamentali del grande scrittore, come il *Poème sur le désastre de Lisbonne*, sono state oggetto di studi approfonditi i quali si legano ai temi generali del pessimismo e dell'ottimismo e del contrasto tra natura e società.

Al centro dell'enciclopedismo, la figura di Voltaire è stata studiata in quanto capo del « partito filosofico », con scorcì interessantissimi sulla storia politica europea del XVIII secolo; e nelle vicende di quel partito si è approfondita la conoscenza dei rapporti che legarono Voltaire a Rousseau, a Diderot, a d'Alembert, a Condorcet e a tutta una pletora di figure minori. Nell'atteggiamento assunto di fronte alla riforma dei parlamenti nel 1771 si manifestarono concordanze e discordanze tra i diversi esponenti del « par-

tito filosofico » che sono state illuminate con nuova documentazione; e così pure la cornice delle lotte politiche, sociali, religiose, culturali entro la quale si venne dispiegando l'attività di Voltaire in Francia e in Svizzera.

Dall'enciclopedismo si è risaliti alle correnti di pensiero, specialmente francesi ed inglesi, che maggiore influenza esercitarono su di esso: problema ancora aperto dopo alcune recenti elaborazioni di tesi contrastanti tra loro. Più positivi i risultati acquisiti sulla diffusione dell'enciclopedismo e del volterrianesimo fuori della cerchia franco-elvetica in cui essi nacquero e si esercitarono.

* * *

L'epistolario volteriano costituisce una miniera pressoché inesauribile. Soltanto negli ultimi vent'anni, ben tre carteggi di primaria importanza erano stati rintracciati negli archivi e portati alla conoscenza del pubblico: le *Lettres d'Alsace* alla nipote madame Denis, pubblicate nel 1938 da G. Jean-Aubry presso Gallimard; le lettere ai Tronchin, di cui apparvero contemporaneamente, nell'autunno del 1950, ben due edizioni, l'una curata da Jean-Jacques Olivier, bibliotecario della Comédie Française, e poi da Bernard Gagnebin, conservatore dei manoscritti della Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra, per i tipi delle case associate Droz di Ginevra e Giard di Lilla, l'altra da André Delattre, professore all'università americana di Pennsylvania, nella collezione del « Mercure de France »; infine le *Lettres inédites à son imprimeur Gabriel Cramer*, curate anch'esse dal Gagnebin per le case Droz-Giard.

Tutti questi carteggi si collocano dopo il ritorno di Voltaire dalla Prussia, e perciò in un periodo di tempo al quale non è giunta la grande nuova edizione critica della *Voltaire's Correspondence* in via di pubblicazione, dal 1953, presso l'Institut et Musée Voltaire a Ginevra sotto la direzione di Teodoro Besterman, di cui sono usciti fino a tutto il 1956 20 volumi (che giungono al dicembre 1751). Le edizioni che abbiamo ricordato saranno perciò utilizzate dal Besterman, il cui piano prevede la pubblicazione di 60 volumi, di 37 dei quali, grazie alla sovvenzione accordata dal « Fonds National Suisse pour la Recherche Scientifique », è garantita l'uscita entro il 1958.

Ai tre carteggi citati, se ne può ora aggiungere un quarto, quello con Constant d'Hermenches pubblicato da Alfred Roulin:¹ con questo vantaggio, che la presente edizione, al contrario di tutte e tre le altre, rispetta fedelmente le grafie originali, modernizzate sia dal Jean-Aubry come dall'Olivier, dal Gagnebin e dal Delattre, i quali sono partiti dal presupposto che sia assurdo proporre al lettore del XX secolo centinaia e centinaia di pagine con una presentazione tipografica che lo stesso Voltaire non ha mai richiesto

¹ VOLTAIRE, *Lettres inédites à Constant d'Hermenches* présentées par Alfred Roulin, Paris, Bâchet-Chastel Corrêa, 1956, pp. 215.

e neppure autorizzato nelle edizioni della sua corrispondenza pubblicate nel XVIII secolo. Il Roulin, invece, non ha voluto sacrificare a questa considerazione il *cachet* originale, il sapore del tempo, la conoscenza degli usi ortografici propri di Voltaire, e si è limitato a modificare in qualche caso la punteggiatura per assicurare l'intelligenza dei testi. E, a giudicare dall'efficacia che ne risulta ai testi e dalla loro perfetta comprensibilità, l'adozione di questo criterio può essere giudicata opportuna.

David-Louis de Constant, signore d'Hermenches, era il maggiore dei cinque figli, quattro maschi e una femmina, del generale di fanteria Samuel de Constant, che, dopo una brillante carriera in Olanda, si era stabilito a Losanna, dove morì a metà gennaio 1756, poco dopo che Voltaire aveva fissato in Svizzera la propria dimora. Voltaire ebbe subito almeno due motivi per entrare in buoni rapporti con Constant d'Hermenches: l'appoggio che questi gli diede in occasione della «*fâcheuse affaire*» della *Pucelle*, e la comune passione per il teatro. Poiché il poeta si spostava continuamente, a seconda delle stagioni, tra Losanna e Ginevra, da quest'ultima città le relazioni con Constant erano necessariamente epistolari. Le lettere che ci sono pervenute s'iniziano il 19 novembre 1755 e terminano il 1° gennaio 1777, circa un anno prima della partenza di Voltaire per Parigi e della morte. 81 delle 99 lettere qui raccolte erano finora inedite. Salvo uno, che è conservato a Ginevra, tutti gli originali si trovano attualmente depositati negli Archivi Reali dell'Aja, ed è su tali originali che l'edizione è stata stabilita.

L'interesse della corrispondenza è molteplice. Constant d'Hermenches aveva seguito la carriera del padre ed era dunque uomo d'armi spesso in viaggio per l'Europa, uomo di mondo e di società che si diletta di lettere, di filosofia e di teatro, sebbene fosse scrittore mediocre. La sua personalità è nota per l'amicizia, durata 15 anni, con la scrittrice Belle de Zuylen, le cui lettere al colonnello furono pubblicate all'inizio del 1900 da Philippe Godet. Il sodalizio con Voltaire era perciò del tutto naturale, e non fu mai né scosso né tanto meno rotto nella lunga serie di oltre vent'anni. Constant era addirittura il capo della *troupe* teatrale di Mon Repos, attore — secondo il giudizio volteriano — di vaglia egli stesso. Uno degli aspetti della personalità di Voltaire che meglio risulta documentato da questa corrispondenza, e che non è dei più noti, è la sua capacità di regista teatrale, preoccupato di predisporre i minimi particolari affinché le rappresentazioni tenute sulle piccole scene private sulle quali si davano in prevalenza le sue stesse opere drammatiche riuscissero anche meglio che nei grandi teatri di Parigi o di Versailles, cosa di cui mostrava ad ogni passo di andare assai fiero. La battaglia per il teatro, com'è noto, costituiva una parte notevole della battaglia generale del «*parti philosophique*» e s'inquadrava nella lotta contro ogni sorta di conservatorismo, specialmente sul terreno del contrasto con le autorità ecclesiastiche, che nella calvinista Ginevra, non meno e forse più che nella cattolica Francia, mostravano di non volersi arrendere a questa forma di attività considerata immorale.

La corrispondenza Voltaire-Constant, se verte principalmente sul teatro, si svolge però anche su molti altri argomenti. Gli accenni alla vita politica del tempo vi sono molteplici, i giudizi del filosofo su Federico II di Prussia numerosi. I suoi sentimenti verso quello che in una lettera chiamava « le plus extraordinaire de tous les hommes du siècle » erano un misto di amore, di ammirazione, di timore e di diffidenza. « Il ne tenait qu'à lui — scriveva il 3 novembre 1757 — d'être de tous les rois le plus heureux, étant le plus riche, le plus instruit, le plus rempli de goust et de talents. Il s'est perdu, et je n'envisage rien que de sinistre ». « Le rois de Prusse — scriveva altra volta, il 12 settembre 1758 — vient de m'écrire *qu'il ne lui reste qu'à vendre cher sa vie et les restes de la liberté germanique* etc. J'ai été attendri de sa lettre, et je me suis souvenu que je l'avais aimé. Mais mon goust pour la liberté et pour la retraite l'emporte sur tous les rois ». Come negli altri epistolari, anche in questo, via via che l'Europa s'insanguina nella guerra dei Sette Anni, Voltaire mostra di sentire sempre più il valore della pace contro « ces grands tourbillons qui entraînent tant de provinces », contro « ceux qui versent inutilement leur sang dans cette horrible guerre » destinata a finire « probablement comme celle de 1741, avec la perte de trois ou quatre cent mille hommes ». « Je voudrais — concludeva in altra lettera — voir les rois qui sont en guerre, jouer la comédie ensemble ». Tanto più che la Francia non appariva in condizioni da potersi comunque avvantaggiare delle vicende belliche: « elle rit de ses pertes » scriveva Voltaire paragonando la nazione all'attore-chirurgo-dentista L'écluse che, avendo avuto un figlio assassinato, si consolava ridendo e recitando: « Nous avons ici L'Ecluse — scriveva, avendolo ospite a Ferney — qui était le meilleur acteur de l'Opéra Comique; on a assassiné son fils à Bâle, cela n'empêche pas le père de donner tous les jours à table des espèces de parade, à mourir de rire, le goût de son métier l'emporte sur la tendresse paternelle; il y a de grands hommes qui se consolent de la perte de leurs fils en gouvernant l'Etat: l'Ecluse se console par des chansons. Il représente la nation: elle rit de ses pertes. Nous avons plus ni vaisseau, ni vaiselle [*i vasellami d'oro e d'argento erano stati requisiti da Luigi XV per far fronte alle necessità dell'erario*]', mais on joue à Paris une comédie nouvelle tous les huit jours ». Dove perfino a Voltaire l'amore per il teatro sembrava prova d'incoscienza in una classe dirigente, come quella francese, che s'avviava a cuor leggero verso la catastrofe.

* * *

Si diceva più sù che per la più parte i nuovi contributi documentari dati recentemente alla bibliografia volteriana si riferiscono agli anni che seguono il ritorno di Voltaire dalla Prussia e, prevalentemente, al suo soggiorno in terra svizzera (o elvetico-francese). Ora, Voltaire non era a Ginevra che da un anno, quando, il 10 novembre 1755, Lisbona era sconvolta dal terremoto.

Quell'avvenimento ebbe una grande importanza, esercitò una profonda influenza sull'animo del neo-ginevrino che, attraverso il *Poème sur le désastre de Lisbonne*, diede inizio a quel suo processo di revisione del tradizionale ottimismo di impronta leibniziana che doveva dare alla « filosofia » di Voltaire un carattere peculiare tra ottimismo e pessimismo. L'argomento, nei suoi vari aspetti, è stato studiato dal Besterman, che su di esso ha tenuto una conferenza all'università di Ginevra in occasione del bicentenario del terremoto di Lisbona; il testo di questo saggio su *Voltaire e le désastre de Lisbonne: ou, La mort de l'optimisme* apre ora il secondo dei due volumi di studi su Voltaire e il XVIII secolo che escono dalla fucina dell'Istituto e Museo Voltaire a Ginevra.²

L'autore si chiede quali furono i motivi dell'immensa impressione prodotta dalla tragedia del 10 novembre 1755, che era stata preceduta e fu accompagnata da altri fenomeni analoghi i quali tuttavia non commossero l'opinione pubblica nella stessa misura; e sostiene che « ce qui a si fortement impressionné les hommes n'a pas été tant le désastre en lui-même que l'événement vu à travers la sensibilité du grand homme », di Voltaire. Sulla base di alcune lettere inedite possedute dall'Istituto da lui fondato e diretto, il Besterman documenta infatti l'enorme diffusione ed eco che ebbe il poema volteriano, di cui, solo nel corso del 1756, si fecero una ventina di edizioni, che tutti i periodici recensirono e commentarono, che suscitò *brochures* a decine, e che fu poi preso in esame da libri teologici, filosofici, scientifici, compreso quello del giovane Kant: e scorrendo questa montagna di carta stampata, ci si accorge dalle allusioni che, se l'avvenimento aveva colpito tante immaginazioni, è perché Voltaire le aveva messe in moto.

Accanto alla fortuna del poema volteriano, il Besterman studia la formazione e lo sviluppo del ripudio dell'ottimismo da parte del patriarca di Ferney, per il quale il disastro di Lisbona fu la goccia che fa traboccare il vaso, e gli anni che si succedettero dopo il 1755 non fecero che aumentare il suo pessimismo. Se il *Poème sur le désastre de Lisbonne* ha aperto il processo all'ottimismo — dice il Besterman —, *Candide* l'ha chiuso con una condanna a morte. Ma — ed è questo l'aspetto più singolare della posizione volteriana che il Besterman sottolinea efficacemente — il patriarca di Ferney prosegue sulla linea indicata da Pope, il quale si era chiesto: « What can I hope when all is right? »: cioè il rifiuto della metafisica ottimistica non lo conduce affatto all'abbandono, all'inerzia, allo scetticismo inane, ma, proprio al contrario, lo conduce a quella regola di vita morale e di impegno combattivo che egli riassume con la frase: « Il faut cultiver notre jardin ». Insomma, per Voltaire l'ottimismo filosofico è in realtà la dottrina della

² *Travaux sur Voltaire et le dix-huitième siècle* sous la direction de THEODORE BESTERMAN. Tome I. Genève, Institut et Musée Voltaire, 1955, pp. 224; *Studies on Voltaire and the eighteenth century* id., Tome II. 1956, pp. 318. I due volumi raccolgono indistintamente saggi in lingua francese e in lingua inglese. Il testo della conferenza del Besterman apre il secondo volume (pp. 7-24).

disperazione, una fede antisociale: « C'est une philosophie cruelle sous un nom consolant » scrive a Élie Bertrand il 18 febbraio 1756. Del resto, è proprio a partire dal suo arrivo in Svizzera che Voltaire (grazie anche — bisogna ammetterlo — a una raggiunta posizione d'indipendenza e di sicurezza personale) si getta a fondo nella battaglia « filosofica » e sempre più diviene il capo riconosciuto di un vero e proprio partito politico-culturale: atteggiamento, disposizione d'animo che certo mal si concilierebbe con un pessimismo di tipo rinunciatario. Lo stesso Besterman, nel testo del discorso pronunciato il 2 ottobre 1954 all'inaugurazione dell'Istituto ginevrino (testo che apre il primo dei due volumi di cui ci stiamo occupando, pp. 7-18), così riassume il senso della battaglia volteriana: « En quoi consiste le revirement dont on est d'accord de remercier Voltaire? Je crois qu'il pourra s'exprimer avec précision ainsi: jusqu'à un certain moment la liberté intellectuelle existait, exceptionnellement, par l'indulgence des pouvoirs publics; depuis, quand elle n'existe pas, c'est par les abus commis par ces mêmes pouvoirs. Ainsi défini, on se rend compte qu'il serait à peine possible d'exagérer la portée du changement qui s'est produit ».

Con il tema della conferenza del Besterman sul poema di Lisbona si collega il saggio di Rita Falke su *Eldorado: le meilleur des mondes possibles*.³ L'autrice inizia stabilendo le profonde differenze esistenti tra quel centinaio di imitazioni dell'*Utopia* che inondarono i secoli XVII e XVIII e l'*Eldorado* di Voltaire, che costituisce una parentesi e una eccezione nell'ambito di *Candide*, refutazione dell'ottimismo di Leibniz e di Wolff: Voltaire vi indica infatti il suo ideale della tolleranza. L'aspetto più interessante messo in rilievo dall'autrice consiste nella carica sovversiva che l'*Eldorado* volteriano contiene: la profezia della vittoria della tolleranza, cioè della ragione, è nello stesso tempo la predizione della rovina dell'ordine stabilito.

È nota l'importanza della corrente di scritti sui popoli primitivi che percorre il secolo XVIII, veicolo di teorie profondamente sovversive sulla società costituita nei paesi civili, ipoteticamente confrontata con quella dei paesi abitati dal « buon selvaggio ».⁴ Una tesi originale è tuttavia quella di Henry Gouhier, autore di un saggio su natura e storia in Rousseau.⁵ Lo stato di natura che Rousseau ipotizza — ecco la tesi del Gouhier — ha poco a che fare con l'apologia del buon selvaggio. Quelli che chiamiamo selvaggi vivono in società storiche determinate. « Rousseau non ha mai pensato che essi siano necessariamente buoni; ha perfino detto che, se sono cattivi, ciò non prova affatto che l'uomo allo stato di natura sia cattivo poiché il loro stato selvaggio non rappresenta lo stato di natura ».

³ Tome II, pp. 25-41.

⁴ Cfr. anche quanto scrivevamo su questo punto nella recensione al *Supplément au voyage de Bougainville* di Diderot, ediz. Dieckmann, in « Società », a. XII, n. 3 (giugno 1956), pp. 543-47.

⁵ HENRY GOUHIER, *Nature et histoire chez Rousseau* in « Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau », Tome XXXIII (1953-55), Genève, Jullien: è un ampio fascicolo che contiene vari studi interessanti. Il vasto saggio del Gouhier può anche essere utilizzato per un accostamento alla più recente letteratura rousssoiana.

Ma Rousseau da una parte, Voltaire, Diderot e i loro amici enciclopedisti dall'altra combattevano la stessa battaglia? Nella sua voluminosa opera uscita tra il '48 e il '52 Jean Guehenno sosteneva di sì;⁶ recensendo quell'opera, Marcel Raymond lo nega.⁷ È evidente che è questo un tema della storia politico-letteraria del XVIII secolo francese che merita ancora di essere affrontato e ulteriormente approfondito e chiarito.

Un episodio che fornisce una prova della forza del partito filosofico facente capo a Voltaire è ricostruito da L. A. Boiteux in quello che è forse il saggio più interessante del citato primo volume di studi volteriani pubblicati dal Besterman.⁸ Quando al principio del 1764 Joseph Panckoucke si trasferì da Lilla a Parigi acquistandovi i fondi di Michel Lambert, che da qualche anno era editore dell'*Année littéraire* del Fréron, si rese conto che la clientela di quest'ultimo era reclutata tra i devoti, i seguaci del «partito della regina», quelli che con termine moderno chiameremmo reazionari. Ciò minacciava di allontanare dalla sua bottega i filosofi e i loro amici, e il libraio era troppo avveduto per non capire l'interesse che presentava per il suo commercio la clientela degli ambienti enciclopedici. Già egli pubblicava le opere di Buffon e di Rousseau; in seguito acquisterà il *Mercure de France*, fonderà un *Journal de politique et de littérature*, pubblicherà l'*Encyclopédie méthodique*, opere di Hume, di Robertson, di Thomas, di Necker; ma prima di tutti gli occorreva Voltaire, il *best-seller* del suo secolo, e Lambert non possedeva di quell'autore che un volume di racconti. Panckoucke prese pretesto da questa edizione per entrare in corrispondenza col patriarca di Ferney, e tentò subito di riconciliare Voltaire e Fréron. Quest'ultimo, a credere a Panckoucke, lungi dall'odiare Voltaire, l'ammira dal profondo del cuore, lo considera come il più grand'uomo del secolo, e passerebbe il tempo a «se déchirer les flancs» per dirne «le mal qu'il ne pense pas». L'editore suggerisce intanto una tregua di due mesi. «Si vous daigniez prendre confiance en moi — scrive a Voltaire —, vous verriez celui que vous avez regardé comme votre plus cruel ennemi devenir de votre admirateur secret, votre admirateur public». Voltaire è molto lusingato dall'iniziativa di Panckoucke, cui dà la maggiore pubblicità possibile, ma non gli sfugge che la rivelazione circa le intenzioni del suo avversario Fréron è ben poco convincente: «Vraiment — risponde all'editore —, voilà un bon petit caractère. C'est à dire que quand il dit du bien de quelqu'un, on peut compter qu'il le méprise».

Panckoucke, sua sorella Amélie, Fréron, Suard sono legati da una vicenda matrimoniale: lasciato l'acido antienciclopedista, poi un altro preten-

⁶ JEAN GUEHENNO, *Jean-Jacques, en marge des Confessions; Jean-Jacques, roman et vérité; Jean-Jacques, grandeur et misère d'un esprit*, Paris, Grasset poi Gallimard, 1948-1950-1952, 3 voll., pp. 320-292-348.

⁷ In «*Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*» cit., pp. 325-35.

⁸ L. A. BOITEUX, *Voltaire et le ménage Suard* in *Travaux sur Voltaire et le dix-huitième siècle* cit., tome I, pp. 19-109. Contiene molto materiale inedito tratto dalla corrispondenza dei coniugi Suard. Il capitolo al quale ci riferiamo è il primo, intitolato «*Maître Aliboron et sa litère*».

dente, mademoiselle Amélie Panckoucke finisce infatti con lo sposare, nel gennaio 1766, l'enciclopedista Suard, direttore della *Gazette de France*, amico di Diderot, di d'Alembert, di Morellet. Nell'autunno dello stesso anno Panckoucke, accompagnato dalla moglie, intraprende il suo primo viaggio a Ferney e stabilisce con Voltaire una relazione amichevole che non tarderà a diventare cordiale e feconda. Tornandovi nel '70, s'incontra infatti, grazie all'interessamento dello stesso patriarca, con l'editore ginevrino Cramer e con lui darà poi a Parigi l'edizione volteriana detta di Neuchâtel.

Un altro episodio che interessa la storia del partito filosofico è quello sul quale il Boiteux, nel terzo capitolo del suo saggio (« Le divin Voltaire ») porta nuova luce mediante copiosa documentazione inedita: la riforma dei parlamenti che il d'Aiguillon, succeduto nel 1771 al Choiseul, aveva deciso di intraprendere. Il programma era pienamente giustificato; ma Choiseul, che aveva sostenuto i parlamenti, era stato amico dei filosofi, sicché, per passione politica, questi ultimi, contrariamente al buon senso e alla ragione ch'essi stessi invocavano, presero partito contro d'Aiguillon. Tutti criticavano il provvedimento, salvo Voltaire. Fu una levata di scudi generale contro la « palinodia » del patriarca, che, diceva madame Du Deffand, non sapeva più dove dar di testa. In soccorso di Voltaire accorsero però Amélie Suard e Condorcet. Prolungandosi la polemica, il 20 gennaio 1772 Voltaire indirizzava a d'Argental una lettera nella quale spiegava perché non poteva « aimer tendrement » gli assassini del cavalier de la Barre. « Des amis de M. le Duc de Choiseul — scriveva — disent que je lui ai manqué en me déclarant pour le Parlement nouveau. Mais quel rapport s'il vous plait entre M. le Duc de Choiseul et cette troupe de bourgeois séditeux? J'aime M. le Duc de Choiseul autant que je hais l'ancien Parlement, et je voudrais que tout le monde le sût ».

Come si vede, Voltaire dimostrava in questa delicata faccenda di avere un temperamento politico più sottile ed elastico della maggior parte degli altri filosofi. Condorcet, tuttavia, si dimostrava altrettanto pronto a comprenderne le ragioni, e scriveva a madame Suard:

Tout homme qui pense ne peut regarder autrement les Pasquier, les St - Fargeau et les juges de la Barre, de Mauriceau, de Lally, etc..... On doit considérer aussi que le Parlement, en partageant avec le Roi la puissance législative, et en gardant l'administration de la justice, tendoit à introduire l'espèce de gouvernement le plus tyrannique, comme l'a dit Montesquieu, et comme le disoient tous les philosophes, avant le mois de janvier dernier [*la lettera è del giugno-luglio 1771*]. Ceux qui, comme Voltaire et moi, vivent dans les provinces, savent combien la justice du Parlement étoit funeste au peuple, avec quelle impunité il laissoit voler leurs subalternes, quelle complaisance infâme ils avoient pour les gens d'affaires des princes et des grands. Il savent que c'est à cela seul qu'ils doivent le zèle des subalternes, et les regrets des gens puissans. Je me rappelle que le Parlement de Paris a approuvé la Saint-Barthélémy par un arrêt; qu'il a opposé aux édits de pacification de l'Hopital la résistance qu'il oppose à M. Maupeou; que celui de Provence a fait saccager par un arrêt quarante deux villages et fait massacrer dix huit milles Vaudois; que celui de Toulouse a fait exécuter en un jour deux cent protestans, que celui de Paris a fait pendre le maréchale d'Ancre parce que son médecin lui

avait ordonné un bouillon de coq, le prêtre Petit parce qu'il avait fait une chanson sur une aventure autrefois arrivée en Syrie, le rêveur Morin parce qu'il se disoit prophète, qu'il a défendu de rien enseigner contre la philosophie ridicule des écoles, a proscrit l'*Encyclopédie*, que M. Helvétius a été forcé par eux à une rétractation humiliante, qu'ils ont décrété M. Rousseau, condamné aux galères ceux qui vendoient les livres des philosophes et que les mêmes philosophes ont été traités par eux comme des pestes publiques; que Pasquier, dans ces derniers tems, a pleuré de rage de ce que dans le préambule de l'édit, M. de Maupeou les accusoit d'être philosophes, aparament pour se moquer d'eux.

La precisa e tagliente filippica proseguiva poi nel corso della lunga lettera del cui testo, come di quello di molte altre, il Boiteux ha arricchito la nostra conoscenza.

D'altra parte le voci di Voltaire, di Condorcet, di Amélie Suard dovevano essere isolate se la sorella di Panckoucke, scrivendo al secondo, chiedeva che cosa avrebbe potuto la sua « faible voix contre une opinion si universelle et qui par cela même paraissait si juste ». Si rinnovava quella divisione del partito filosofico di fronte a una questione importante che già pochi anni prima si era verificata dopo la pubblicazione nell'*Encyclopédie* dell'articolo su *Genève*, quando la persecuzione si era abbattuta sui filosofi e d'Alembert aveva abbandonato il campo. Condorcet deplorava ora le nuove diserzioni, e soprattutto gli equivoci, e dimostrava un bel grado di coscienza politica quando, in un'altra lettera a madame Suard del luglio 1771, scriveva queste parole:

J'aurois voulu que dans les affaires présentes les gens de lettre eussent été moins peuple, qu'ils eussent vu qu'il ne s'agissoit pas des droits de la nation, mais de savoir qui elle auroit pour Maître du Roi ou des parlemens. Qu'étant sans intérêt ils eussent gardé le silence; qu'ils ne se fussent point fait d'ennemis dans le gouvernement sans aucun but; car il est constant que le parlement en revenant seroit plus fanatique plus persécuteur qu'avant son exil; qu'ils eussent considéré que la bourgeoisie de Paris et la cour ne font pas la nation, que quelques lignes d'un publiciste éclairé pouvoient détruire tout ce que les parlemens, les princes écrivent et écriront.

A questi episodi di disunione del partito filosofico se ne può aggiungere un altro, illustrato dal Boiteux nel quarto capitolo del suo saggio (« La guerre des farines »). Quando, a proposito della politica granaria, scoppia il contrasto tra Necker e Turgot, Condorcet prende aperta e violenta posizione contro l'economista e ministro di origine ginevrina; lo definisce « un étranger enrichi aux dépends de mon pays qui a profité de cinq ans de maux publics pour doubler sa fortune »; ribadisce: « Il est certain qu'il a augmenté sa fortune dans le discrédit de nos effets publics et par leur commerce que cela s'appelle de l'agiotage ». Per contro i Suard (che anche personalmente avevano molte ragioni di gratitudine verso il Necker) reagivano in senso a lui favorevole contro « les fureurs des persécutions théologiques » dell'amico e corrispondente, come gli scriveva Amélie.

Questo capitolo del Boiteux presenta la polemica enciclopedica sul Necker dal punto di vista inconsueto — e praticamente inedito — dei rapporti

Suard-Condorcet; e viene così a integrare quanto già si sapeva su un momento rilevante nella storia politico-culturale del partito filosofico. Che il Necker dovesse la sua fortuna a giochi di borsa e speculazioni sulla guerra e sul commercio dei grani risulta da altre fonti.⁹ Se la carriera finanziaria di Voltaire non era stata differente, tra il ministro d'origine ginevrina e il filosofo ginevrino d'elezione venne sviluppandosi, a proposito della Compagnia delle Indie, una ostilità che affondava le sue radici nella diversa concezione generale della libertà di commercio e dei vantaggi della pace e della guerra.¹⁰ Quando il Necker, nel 1764, si accinse alla riorganizzazione della Compagnia delle Indie, incrociò la penna con uno dei più intimi amici e collaboratori di Voltaire e di tutto il gruppo dell'Enciclopedia, l'abate Morellet (che il patriarca di Ferney, giocando sulla pronuncia e alludendo al suo mordente polemico, usava chiamare *Mords-les*): questi combatteva il privilegio monopolistico della Compagnia delle Indie, e combatteva insieme la politica di guerra, che del resto si era conclusa con un disastro; sosteneva invece la libertà commerciale e la pacifica penetrazione nei paesi coloniali.¹¹ Voltaire stava con Morellet contro Necker; ed è da sottolineare come, avendo iniziato la sua carriera di speculatore acquistando azioni della Compagnia delle Indie, si facesse ora guidare dall'esperienza disapprovando quel privilegio monopolistico e quella politica di guerra che, finché le cose erano andate favorevolmente, avevano pur assicurato alla Compagnia, e quindi ai suoi azionisti, dei buoni profitti. Il pacifismo e il liberismo di Voltaire nascevano sul terreno concreto dei fatti, si accompagnavano ad essi, talvolta preannunciandoli e preparandoli, talaltra seguendoli e ad essi adeguandosi, in un rapporto di scambi continui che sta a dimostrare il carattere assolutamente antidottrinario e politico delle sue posizioni. Ma le agitate vicende politiche francesi degli anni '60 e '70 provocarono tutto un ridimensionamento delle posizioni politiche degli enciclopedisti, e spesso rapidi mutamenti di fronte, che si manifestarono specialmente sul terreno dei dibattiti e delle lotte ingaggiati dai fisiocratici. Per ciò è da segnalare l'opera diligen-

⁹ Cfr. L. NICOLARDOT, *Les cours et les salons au dix-huitième siècle*, Paris, 1879, p. 179 sgg.; E. CHAPUISAT, *Necker (1732-1804)*, Paris, 1938, pp. 9-11; P. JOLLY, *Necker, Paris, 1951*; SENAC DE MEILHAN, *Du gouvernement, des mœurs et des conditions en France avant la Révolution*, Paris, 1814, p. 196.

¹⁰ Vale la pena di sottolineare che la concezione politica più aggressiva che caratterizzava il Necker in confronto a Voltaire si accompagnava con una posizione di riformatore religioso che il patriarca di Ferney era ben lontano dal condividere. Una acuta definizione dell'*animus* del Necker dà GIORGIO SPINI, *Risorgimento e Protestanti*, Napoli, ESI, 1956, pp. 63-65.

¹¹ Cfr. l'opinione di Madame d'Épinay sulla polemica nella lettera del 29 settembre 1769 in *La Signora d'Épinay e l'abate Galiani. Lettere inedite (1769-1772)*. Con introduzione e note di F. NICOLINI, Bari, Laterza, pp. 27-29. Nonostante la grande autorità del Necker, la realtà delle cose fu più forte dei suoi punti di vista e dei suoi propositi, e un decreto del Consiglio reale del 12 agosto 1769 finì col «sospendere» il privilegio della Compagnia: il re, cui furono devoluti i beni di essa, assicurò agli azionisti un interesse del 5%. Sull'anticolonialismo del tempo cfr. G. ESQUER, *L'anticolonialisme au XVIII^e siècle. Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes par l'abbé Raynal*, Paris, 1951 (testi annotati e introduzione).

tissima di Georges Weulersse su *La physiocratie sous les ministères de Turgot et de Necker (1774-1781)*, edita nel 1950 dalle Presses Universitaires de France (pp. xvii-374).

* * *

A scorrere i due volumi di studi su Voltaire e il XVIII secolo usciti sotto la direzione del Besterman, s'incontrano numerosi i saggi che suscitano interesse. Assai importante ci sembra il bilancio che René Pomeau, la cui autorità in materia è indiscussa, traccia, nel primo tomo, dello stato presente degli studi volteriani.¹² Il saggio è diviso in capitoletti dedicati rispettivamente a « Les éditions », « Les carnets de note », « La correspondance », « Travaux d'érudition », « Les études littéraires », « La philosophie », « Actualité de Voltaire ». In quest'ultimo cogliamo questa osservazione: « Il est singulier que l'anniversaire de 1944 ait été célébré plus chaleureusement à Moscou qu'à Paris ». Gli è — spiega l'autore — che « dans l'euphorie de la libération, l'union sacrée voulait que la tradition rationaliste se réconciliât avec la tradition chrétienne » e a Voltaire si rimproverava di aver « mutilé la personne humaine en luttant contre les puissances spirituelles et mystiques ». Un'opinione ripresa, con altri termini, da Rodolfo De Mattei, che, recensendo l'edizione di *Romanzi e racconti filosofici* di Voltaire curata da Angioletti per l'editore Casini,¹³ scrive: « Resta comunque un fatto. Che da un Pascal può ancora sgorgare un messaggio, e da un Rousseau una rivolta e da un Saint-Pierre un programma generoso. Ma da un Voltaire (non sappiamo di qual « verità » il nostro amico Angioletti lo consideri « ricercatore strenuo ») verranno fuori soltanto *pièces à clef*, squisite *plaisanteries*, cioè adorabili impertinenze ed elegantissimi colpi di spillo ». Al quale De Mattei sembra rispondere — riecheggiando il giudizio già citato del Besterman — Charly Guyot che, in uno studio sulla diffusione dell'Enciclopedia nella Svizzera francese di cui parleremo più avanti, domanda: « Compteriez-vous pour rien d'avoir combattu avec succès soixante ans contre les abominables sottises dont l'Europe était infatuée et qui avait fait répandre le sang de dix millions d'hommes? ». Tornando alla rassegna critica del Pomeau, vi notiamo due lacune riguardanti la produzione italiana: sono ignorate l'introduzione di Ernesto Sestan a *Il secolo di Luigi XIV* edito, nella traduzione di Umberto Morra, da Einaudi nel 1951, e la raccolta di saggi di Cesare Luporini, *Voltaire e le « Lettres philosophiques »*, pubblicata nel 1955 da Sansoni: sebbene si tratti di due contributi preziosi.

Il grosso del secondo dei due tomi curati dal Besterman (pp. 61-206) è occupato dal testo del commento volteriano a *L'art de la guerre* di Fede-

¹² RENÉ POMEAU, *État présent des études voltairiennes* (pp. 183-200). Su due recenti volumi del Pomeau, *Voltaire par lui-même* (Paris, Seuil, 1955) e *La religion de Voltaire* (Paris, Nizet, 1956), scrive ottime pagine, alle quali rimandiamo, NICOLA MATTEUCCI, *Studi su Voltaire (1955-56)*, in « Il Mulino », febbraio 1957.

¹³ Nel « Giornale d'Italia », 3 ottobre 1956.

rico II, pubblicato dallo stesso Besterman con una introduzione. Il poema fu pubblicato privatamente nel 1749 e sottoposto all'esame di Voltaire al più tardi nella primavera del 1751. Voltaire ebbe a disposizione il testo trascritto dal segretario Collini e vi appose a fronte le sue note. Era un poema confuso nella sua struttura, debole nell'esecuzione, banale quanto a stile poetico. Quanto si trova di felice nella sua redazione definitiva è quasi sempre dovuto — come il Besterman può stabilire studiando le note volteriane — ai suggerimenti del patriarca di Ferney, che ne riscrisse completamente più di 300 versi e non lesinò le critiche anche più severe e dure, dimostrando quanto siano in errore quei biografi che pensano che Voltaire si sforzasse di lusingare la vanità del suo regale corrispondente prussiano. Le correzioni volteriane di carattere storico (ve ne sono anche di carattere grammaticale o sintattico e di carattere stilistico) confermano quanto già risultava per esempio dalla pubblicazione dei *Notebooks* (anch'essa dovuta al Besterman, che li ha editi presso il suo Istituto nel 1952), che cioè Voltaire si preoccupava sempre di documentare seriamente le proprie affermazioni storiche.

Curiosa la storia di *An anonymous eighteenth-century charactersketch of Voltaire*, ricostruita da R. A. Leigh con ricchezza di documentazione nel secondo volume degli studi volteriani editi dal Besterman (pp. 241-72). La prima redazione dell'anonimo ritratto è del 1735, e neppure il Leigh, nonostante l'attenta disamina delle varie ipotesi, riesce a identificarne con sicurezza l'autore (Ramsay?). Ma l'importanza di quel ritratto risiede sia nella sua eccezionale fortuna, onde circolò per un ventennio in Europa in sempre rinnovate e modificate redazioni di cui il Leigh ricostruisce con precisione la storia, sia nel fatto che esso costituì il modello di tutte le descrizioni del filosofo fatte e diffuse con l'intento di accumulare su Voltaire le accuse le più eterogenee: incoerenza, superficialità, mancanza di originalità, leggerezza morale, antipatriottismo, anticristianesimo, biasimevole passione per il teatro, avidità di danaro.

Così il primo come il secondo volume di studi volteriani editi dal Besterman si chiudono con aggiunte e correzioni alla *Voltaire's Correspondence* rispettivamente per gli anni 1724-40 e 1729-48, sempre dovute al Besterman (tomo I, pp. 201-219; tomo II, pp. 289-315); e con due recensioni, anch'esse del Besterman. La prima recensione (pp. 220-24) prende in esame il *Répertoire chronologique des lettres de Voltaire non recueillies dans les éditions de sa correspondance générale* di André Delattre.¹⁴ Il Delattre, prematuramente scomparso alla fine del 1952, era un valoroso studioso del XVIII secolo: francese naturalizzato americano, aveva insegnato all'università di Pennsylvania e aveva pubblicato tra l'altro, in concorrenza con Bernard Gagnebin, un'edizione della *Correspondance avec les Tronchin*, che abbiamo già avuto occasione di menzionare in questa nostra rassegna. Tanto più è

¹⁴ Altra recensione degna di nota, con talune integrazioni, è quella di R. POMEAU in « Revue d'Histoire littéraire de la France », 1953, pp. 545-48.

importante la recensione del Besterman¹⁵ che, con l'autorità derivantegli dalla monumentale impresa della nuova *Voltaire's Correspondence*, stabilisce e dimostra che il Delattre accettò senza spirito critico le date dei testi stampati e che, su 4066 numeri comportati dal repertorio, la metà, lungi dal non essere raccolti nelle precedenti edizioni della corrispondenza volteriana, si trovano nel Moland; e segnala inoltre molte altre gravi mende del lavoro. La seconda recensione (pp. 317-18) esamina l'opera di W. H. Barber, *Leibniz in France from Arnauld to Voltaire. A study in French reactions to Leibnizism, 1670-1760*.¹⁶ Il Besterman sottopone il lavoro a una precisa e severa critica metodologica, specialmente per quanto concerne i criteri di scelta degli organi di opinione pubblica francesi presi per saggiare l'influenza del sistema leibniziano in Francia.

* * *

Le lotte per la conquista di pieni diritti politici da parte della borghesia e di pieni diritti civili da parte dei ceti popolari nella «*république parvulissime*» di Ginevra animarono l'intero corso del XVIII secolo. Su di esse s'inserì gran parte dell'attività di Voltaire.

La società ginevrina era divisa in tre classi: l'aristocrazia, che esercitava il potere in maniera oligarchica; la borghesia, i cui diritti politici erano fortemente ristretti; e i cosiddetti *natifs* o *habitants*, non solo privi dei diritti politici, ma gravemente menomati anche nei loro diritti civili. In realtà non esisteva un vero e proprio patriziato, ma la originaria borghesia ginevrina si era divisa in alta e bassa, e la prima, che teneva saldamente nelle sue mani le leve del potere mediante il monopolio delle magistrature, si era venuta gradualmente e progressivamente appartando dalla massa sociale della repubblica, costituendo una vera e propria oligarchia di governo. Di fronte ad essa, il semplice cittadino-borghese incarnava dunque le aspirazioni e le rivendicazioni della democrazia. Poiché quest'ultimo disponeva del solo mezzo delle petizioni, o *représentations*, e l'oligarchia le respingeva regolarmente, le due classi erano normalmente indicate coi nomi di *représentants* e *négatifs*. Ma con la lotta tra questi due ceti s'intrecciava anche quella dei *natifs* e degli *habitants* per acquistare quei diritti civili dai quali erano esclusi, e le rivendicazioni di questi ceti sociali, che costituivano i tre quarti della popolazione ginevrina, provocarono una coalizione dei borghesi con gli aristocratici, pur divisi tra loro dalle differenze sul terreno dei diritti politici.

Questo processo di differenziazione sociale e politica si era verificato con la graduale erosione delle basi democratiche stabilite negli *Edits politiques* del 1543, rivisti nel 1568. Il *Conseil Général*, o assemblea di tutti i cittadini,

¹⁵ University of North Carolina, 1952, pp. XII-203.

¹⁶ Oxford, Clarendon Press, 1955, pp. XI-276.

aveva perduto i suoi antichi diritti; i poteri si erano venuti concentrando nel *Petit Conseil* e nel *Conseil des Deux-Cent* o *Grand Conseil*.

L'intervento di Voltaire in queste lotte si dispiegò in due fasi successive e complementari. Dapprima il patriarca di Ferney pose la sua autorità e la sua penna a servizio della borghesia impegnata a chiedere il ripristino dei poteri del *Conseil Général*, una maggiore partecipazione agli organi esecutivi della Repubblica, l'accettazione delle proprie *représentations*; successivamente si fece paladino e consigliere dei *natifs*, e, al momento della rottura, li incoraggiò anche ad abbandonare il territorio ginevrino e a trasferirsi a Ferney, dov'egli fondò fabbriche di orologi e di seta, e a Versoix, la città-porto sul Lemano fondata dal duca di Choiseul per fare concorrenza a Ginevra. Ma, pur impegnandosi nella difesa successiva dei borghesi e dei *natifs*, Voltaire non ruppe mai del tutto con l'oligarchia, in mezzo alla quale egli vantava potenti appoggi e cospicue amicizie. La sua linea di azione fu perciò sottilmente stabilita e si venne realizzando con sfumature che corrispondono alle complesse e intrecciate relazioni tra i ceti sociali ginevrini e alla dialettica del *parti philosophique* avanzante, nella società franco-svizzera del XVIII secolo, in maniera difficile da ridurre a schematica linearità.

Uno studio della questione dei *natifs* è già abbastanza difficile a causa dell'intreccio delle lotte politico-sociali a Ginevra; uno studio dell'atteggiamento di Voltaire di fronte alla questione dei *natifs* è ancora più difficile per la polivalenza degli interventi del capo del *parti philosophique*. Jane Ceitac l'ha tentato, in quest'ultima forma, con risultati non del tutto soddisfacenti.¹⁷

La posizione polivalente di Voltaire si rispecchia in una lettera del 12 maggio 1766 a d'Argental: « Les Natifs disent que je prends le parti des bourgeois: les bourgeois craignent que je prenne le parti des Natifs. Les Natifs et les Bourgeois prétendent que j'ai eu trop de déférence pour le Conseil. Le Conseil dit que j'ai eu trop d'amitié pour les natifs et les bourgeois ». La stessa tattica che egli consigliava ai *natifs* risente di un atteggiamento che non è mai di rottura con nessuna delle altre classi. Secondo i *Mémoires* di Cornaud, egli avrebbe tenuto ai rappresentanti dei ceti popolari, che si erano rivolti a lui, il seguente discorso:

Mes amis, vous ne ressemblez pas mal à ces petits poissons volants qui, hors de l'eau, sont mangés par les oiseaux de proie, ou qui, se plongeant dans l'onde, sont dévorés par les grands poissons. Vous êtes entre deux partis également puissants, vous serez victimes des intérêts de l'un ou de l'autre, et peut-être de tous les deux ensemble. En vous attachant à l'un d'eux, vous vous exposez à partager ses revers et cela pour les plus médiocres avantages qu'il voudra bien vous accorder, s'il est vainqueur. En vous fixant à une exacte neutralité, chose presque impossible, vous serez sacrifiés à leur commune

¹⁷ JANE CEITAC, *Voltaire et l'affaire des Natifs. Un aspect de la carrière humanitaire du patriarche de Ferney*, Genève, Librairie Droz, 1956, pp. 222. Nel breve scritto su *Le Médiateur d'une petite querelle genevoise*, incluso nel primo dei due volumi di studi volteriani a cura di T. Besterman, BERNARD GAGNEBIN pubblica il testo di un discorso e di una memoria composti da Voltaire per i *natifs* nel 1766.

réunion, à moins que l'un et l'autre ne soient accablés ensemble; et ceci ne peut arriver que par la ruine complète de votre patrie. Sentez donc toute l'horreur de votre situation et ouvrez les yeux sur le péril où vous êtes, comprenez donc enfin que de votre division même naîtra votre salut. Tâchez de vous donner de l'importance auprès des deux partis. Ceux d'entre vous qui se seront attachés au Conseil sauveront les Natifs qui auront épousé le parti de la Bourgeoisie au cas où elle aurait du dessous. Ces derniers, au contraire, serviront de défenseurs aux autres, si le gouvernement a due pire. Enfin, les neutres, comme un corps de réserve, pourront toujours se joindre à la partie qui aura eu l'avantage de l'emporter sur les concurrents.

Cornaud aggiunge che « ce sage et philosophique discours n'ébranla pas nos Natifs »; ma, come risulta dal diligente studio di Jane Ceitac, la lotta dei *natifs*, che non osarono avanzare rivendicazioni politiche oltre che civili, che si fermarono alla fase corporativa del loro contrasto con gli altri ceti sociali della repubblica e che poggiarono piuttosto sul conservatorismo dei *négatifs* che sul progressismo borghese dei *représentants*, non ne risultò meno indebolita. Tanto più che la politica degli oligarchi e quella dei mediatori (la seconda « Mediazione » fu esercitata nel 1766 dai rappresentanti della Francia, di Zurigo e di Berna) coincideva in sostanza con i consigli di Voltaire e tendeva a dividere i *natifs* per neutralizzare uno dei tre termini del contrasto. Non senza fondamento il procuratore generale Jean-Robert Tronchin, membro dell'oligarchia ginevrina, giudicava che il re di Francia non avrebbe mai acconsentito « à l'établissement d'une démocratie dans Genève ».

Le tappe dell'emancipazione politico-sociale e del processo di democratizzazione ginevrina si possono fissare, a grandi linee, nelle seguenti date: Editto del 1768, che segna la prima vittoria della borghesia sull'aristocrazia; Editto del 1770, che esilia i *natifs* ribelli e ne provoca l'esodo a Ferney e a Versoix sancendo il divorzio definitivo tra essi e i borghesi; sommossa del 1782, ritorno degli esiliati e conquista dell'eguaglianza civile; 1792, democratizzazione completa della repubblica di Ginevra, conquista dei diritti politici da parte dei *natifs*, che scompaiono come ceto a sé stante per essere riassorbiti tra i *citoyens*.

Allo studio di sì complesse vicende, Jane Ceitac si è accinta con conoscenza del quadro storico generale e coscienziosa preparazione archivistica, ma forse con non compiuta maturità critica. Il maggior difetto del suo lavoro sta, a nostro avviso, nell'aver in qualche misura isolato la lotta dei *natifs* contro i borghesi e gli aristocratici dalla contemporanea lotta tra questi due ultimi ceti; e nell'aver isolato quasi completamente l'intervento di Voltaire a favore dei *natifs* dal suo contemporaneo appoggio ai *représentants* nelle loro rivendicazioni rispetto all'oligarchia. Va così in gran parte perduto il senso dialettico sia delle lotte religiose e politico-sociali che si svolgono a Ginevra nel XVIII secolo, sia, e ancor più, della posizione d'equilibrio instabile tenuta da Voltaire in quelle lotte.

Tali insufficienze del lavoro di Jane Ceitac derivano da un'impostazione

tendenzialmente moralistica, vòlta a ricercare in Voltaire, come del resto è indicato dallo stesso sottotitolo del libro, le ragioni e gli impulsi umanitari piuttosto che i motivi ideologici di fondo. L'atteggiamento complesso e in qualche modo contraddittorio di Voltaire rispecchia il fatto che il volterianismo era l'ideologia di un'alleanza che, sotto la guida dell'aristocrazia illuminata (dove provenivano numerosi i membri del *parti philosophique*), avrebbe voluto includere le altre classi sociali (media borghesia, e piccola borghesia e proletariato artigianali). A questo, che è l'aspetto più interessante della questione, Jane Ceitac ha invece dedicato poca o punta attenzione. Sicché, mentre dove ella pubblica un documento inedito (di cui il suo libro è ricco) o allinea le testimonianze sulle vicende ginevrine la sua preparazione e il suo scrupolo sono altamente apprezzabili, dove tenta invece di sollevarsi a una considerazione o a una valutazione generale di quelle vicende, e della parte avutavi da Voltaire, il giudizio critico appare nettamente inadeguato e troppo spesso scadente, come si diceva, nel moralismo.

* * *

I problemi delle correnti filosofiche prevalenti nell'enciclopedismo francese sono ancora abbastanza controversi ed offrono anch'essi la possibilità di citare alcuni studi interessanti. Accanto al saggio di Norman L. Torrey su *Boulainvilliers: the Man and the Mask*, ancora compreso nel primo dei due volumi editi dal Besterman (pp. 159-73), vogliamo ricordare il volume di Aram Vartanian su *Diderot et Descartes: a study of scientific naturalism in the Enlightenment*.¹⁸ L'Enciclopedismo deriva prevalentemente dalla linea Locke-Newton o da quella cartesiana?

Gli studiosi dell'argomento si dividono qui in due correnti, ciascuna delle quali assume rispettivamente Descartes e Locke quale padre dell'illuminismo. Più fortunata la seconda ipotesi, che rintraccia nella psicologia empirista di Locke la vera matrice della mentalità illuminista, e le affianca la scienza sperimentale di Newton come il necessario e coerente *pendant* nella primogenitura di una filosofia che sembra respingere apriorismi, posizioni predeterminate, idoli intoccabili. L'illuminismo è infatti essenzialmente rivoluzionario, non è storicistico, preferisce ripulire il cammino, con un soffio rigeneratore, dagli ostacoli che gli uomini vi hanno accumulato nel corso dei secoli: e a ciò si prestano i suggerimenti che gli provengono dal pensiero inglese del secolo precedente. Controbattono i cartesiani (i quali costituiscono più sottile pattuglia) che la cristallina chiarezza d'idee è pur sempre la caratteristica saliente dell'atteggiamento illuminista, e che si tratta dunque di un'eredità cartesiana. Il più deciso sostenitore di questa tesi è

¹⁸ Princeton University Press, 1953, pp. vi-336 (« History of ideas », VI). Mentre questa rassegna era in composizione, è stata pubblicata la traduzione italiana dell'opera del Vartanian col titolo *Diderot e Descartes*, Milano, Feltrinelli, 1956, pp. 303.

appunto il Vartanian, della cui opera si possiede ora anche la traduzione italiana (*Diderot e Descartes*, Feltrinelli editore, 1956, pp. 303).

« Senza mettere in dubbio che Locke e Newton nelle rispettive sfere della psicologia empirista e della scienza sperimentale furono in effetti i maestri dell'età dei lumi — ecco il programma dell'autore —, nostro scopo sarà di mostrare, stabilendo i necessari legami tra Descartes e il naturalismo scientifico, che la filosofia inglese occupò un posto per lo meno secondario rispetto alle dottrine cartesiane nel preparare e formare questa che è una delle principali correnti del pensiero illuministico ».

Il largo margine di opinabilità che resta nel dibattito tra le due correnti interpretative è dovuto al fatto — sottolineato dal Vartanian — che confrontando Descartes con i *philosophes* si paragonano in realtà due cose profondamente diverse: un sistema filosofico nel senso proprio e un complesso di idee asistematico, un'ideologia. Ma, sostiene l'autore, se vi è una grande differenza tra un filosofo e un *philosophe*, nessuno aveva tanto mirato ad attenuare questa differenza quanto Descartes, ed anche per questo gli si deve riconoscere una posizione preminente nelle fonti dell'illuminismo. La mondanizzazione, la secolarizzazione della filosofia aveva trovato nel Descartes degli ultimi anni un cosciente sostenitore.

Il Vartanian rintraccia e indica nella metafisica di tipo agostiniano che è propria di Cartesio il più alto grado di indipendenza dalla teologia; Descartes giunse a una separazione della fisica dalla teologia di cui gli illuministi fecero tesoro; una continua corrente interpretativa estrasse poi dalla fisica siderea di Cartesio le sue implicazioni naturalistiche, sicché Diderot, Buffon, D'Holbach trovarono l'atmosfera ideologica già predisposta al loro materialismo (sebbene qui si apra un altro problema: fino a che punto sia lecito considerare materialistica la posizione diderotiana, e questo problema è accantonato, se non ignorato, dal Vartanian, mentre ha dato luogo a tutta una fioritura di studi anche recenti). Diversa la posizione di Voltaire, che pure ebbe coscienza dell'affinità tra fisica cartesiana e fisica epicurea, indicata dal Vartanian come una prova della sua tesi. Voltaire, per suo conto, era il campione del deismo (ma in proposito si vedano le acute e precise osservazioni del Matteucci nella citata rassegna), e come tale non si sentì mai a suo agio con l'indirizzo non finalistico nel campo della scienza perseguito da Lamettrie, Diderot, Buffon e dai loro seguaci.

Resta da vedere come poté avvenire che i *philosophes* minimizzassero il loro debito verso Descartes, e per il Vartanian il motivo di ciò è nelle preoccupazioni di natura tattica che animarono gli illuministi, dato che la « contraddittorietà » cartesiana fece della sua filosofia la fonte di due importanti ma divergenti scuole, e l'idealismo di Malebranche e dei suoi seguaci frui di una specie di *status* ufficiale e si alleò con l'autorità teologica, contro la quale gli illuministi erano in guerra; sicché l'altra scuola prese forma clandestinamente quale una affiliazione « illegittima » del cartesianesimo.

L'opera del Vartanian, se lascia ancora aperto il problema, contiene

però una documentata disamina dei complessi nessi storico-filosofici attraverso ai quali si deve passare per individuare le fonti dell'illuminismo.¹⁹

Tende ad abbracciare la tesi contraria Gabriel Bonno nel suo studio su *Les relations intellectuelles de Locke avec la France. (D'après des documents inédits)*.²⁰ Per più di due secoli le carte personali di Locke, conservate dai discendenti di Peter King, erede del filosofo inglese, sono rimaste negli archivi familiari, inaccessibili agli studiosi. Nel 1948 esse sono state acquistate dalla Biblioteca Bodleiana di Oxford, dove sono state catalogate come « Locke Papers ». Con l'aiuto di questa documentazione inedita, lo studioso francese che insegna nell'Università di California ha preparato, nel corso di due soggiorni ad Oxford nel 1948 e nel 1951, il presente studio sugli apporti della cultura francese nello sviluppo degli interessi intellettuali di Locke e nella composizione delle sue opere. Molte circostanze invitavano a intraprendere questo studio. La prima consiste nel fatto che Locke soggiornò in Francia per quattro anni, dal 1675 al 1679, a Montpellier e a Parigi, legandosi con un gran numero di uomini di cultura francesi, coi quali, dopo il suo ritorno in Inghilterra, intrattenne una assidua e nutrita corrispondenza che nell'insieme comprende più di duecento lettere: vi figurano soprattutto i nomi di Henry Justel, dell'abate Du Bois e di Nicolas Thoynard. Più tardi, durante il suo soggiorno in Olanda dal 1683 al 1689, Locke si trovò in un ambiente aperto alle influenze della cultura francese, vi si legò d'amicizia con il ginevrino Jean Le Clerc, che dirigeva allora la *Bibliothèque Universelle et Historique* (1686-93), periodico conosciuto in tutta l'Europa colta per le sue informazioni sull'attività culturale in Inghilterra e in Francia; vi incontrò il Bayle, di cui conobbe l'opera di pubblicista, poiché riunì nella propria biblioteca la collezione completa delle *Nouvelles de la République des Lettres* per un periodo di tre anni (1684-87); approfittò dell'attivo commercio di libri che si svolgeva allora in Olanda per arricchire la sezione francese della propria biblioteca; infine, dopo aver lasciato i Paesi Bassi, restò in corrispondenza col Le Clerc, che lo tenne sempre informato mediante le sue lettere e l'invio dei suoi periodici.

Tutti questi contatti erano rimasti quasi sconosciuti, perché i relativi documenti non erano accessibili. Lasciate per testamento al figlio di una cugina prima, Peter King, le carte di Locke comprendevano, oltre alla corrispondenza, manoscritti di opere pubblicate e testi inediti, diari, appunti bibliografici, note delle letture fatte, ecc. Lord King, pronipote dell'erede del filosofo, utilizzò una parte di queste carte nei due volumi su *The life of John Locke* (London, 1829). Passate per eredità al conte di Lovelace, le carte Locke sono state ulteriormente utilizzate in pubblicazioni di Benjamin Rand della Harvard University nel 1931 e di R. I. Aaron di Oxford nel 1936. Ora

¹⁹ Cfr. anche la recensione di RAYMOND P. STEARNS, dell'Università dell'Illinois, in « The Journal of Modern History », settembre 1955.

²⁰ Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1955, pp. vi-263.

il Bonno ci dà una descrizione completa e sistematica di quanto i « Locke Papers » contengono.

Lo studio del Bonno, condotto con molta accuratezza, è interessante per vari aspetti, anche dal punto di vista di chi guarda al secolo successivo e al trionfo dell'illuminismo e fornisce utili elementi di orientamento appunto perché in Locke e nel Seicento sono alcune delle scaturigini illuministiche. Tali per esempio le pagine sull'interesse di Locke per la situazione religiosa in Francia, in cui si riflette una netta presa di posizione a favore del protestantesimo perseguitato da Luigi XIV. Locke stesso riassume il proprio sentimento quando il 25 aprile 1679 scrive nel suo diario: « Da venti anni circa 300 chiese protestanti sono state demolite e 15 sono state condannate solo negli ultimi due anni ». Nell'alimentare documentariamente la propria passione per questa prima forma di tolleranza religiosa, da cui scaturiscono nel 1685 le *Epistolae de tolerantia* col loro violento anticattolicesimo, Locke s'incontra anche con alcune opere significative della cultura italiana, come la *Historia delle guerre civili di Francia* di Enrico Davila e soprattutto la *Historia del Concilio Tridentino*, la *Historia della Sacra Inquisizione* e le *Lettere italiane* di Paolo Sarpi. Largamente rappresentata nella biblioteca di Locke rimase la sezione relativa alle controversie religiose, una documentazione sulle premesse storiche della situazione dei protestanti francesi sotto Luigi XIV e sullo sviluppo del dibattito tra cattolici e protestanti, che fornisce spesso a Locke l'oggetto delle osservazioni diaristiche.

Un altro aspetto interessante dell'attività e degli orientamenti culturali di Locke — che saranno poi moltiplicati dagli illuministi — è costituito dall'attrazione esercitata su di lui dai resoconti di viaggio: il Bonno documenta che questo genere letterario occupò un posto centrale nelle letture, nella corrispondenza e nella biblioteca di Locke. I racconti di viaggio non soltanto fornirono poi a Locke i documenti utilizzati nell'*Essay concerning human understanding* per la critica dell'innatismo e le riflessioni sul linguaggio, ma furono per lui una costante fonte d'interesse, soddisfacendo quella curiosità per le più varie forme dell'esperienza che costituisce un tratto caratteristico della fisionomia intellettuale di Locke e lo lega, da un punto di vista sia psicologico sia filosofico, ai suoi seguaci illuministi del secolo seguente. Non si dimentichi che nel secondo dei *Two treatises on Government* lo « stato di natura » è già idealizzato con un precorrimiento delle posizioni illuministiche. Analogamente Locke dimostra un vivo interesse per le invenzioni e per le scienze, interesse che sarà sviluppatissimo nella Francia filosofica del XVIII secolo e troverà il suo maggior monumento nell'Enciclopedia. Infine un aspetto della personalità di Locke che emerge dallo studio della corrispondenza privata condotto dal Bonno è il suo spirito caustico, la sua capacità di sorridere, il suo amore per i *bon-mots* (anche in francese, ciò che testimonia della sua perfetta conoscenza di quella lingua): si comprende che anche sotto questo riguardo Voltaire dovesse più tardi trovare in Locke uno spirito congeniale.

Se una delle direzioni della ricerca è offerta dalle influenze straniere sull'enciclopedismo francese, non meno meritevole di essere seguita è la pista offerta dalla diffusione dell'enciclopedismo francese fuori dei confini della Francia. Per quanto riguarda la Spagna, va segnalato l'ampio studio di Jean Sarrailh.²¹ Per l'Italia, nella sua breve comunicazione al III Congresso dell'Association internationale des Études françaises, Franco Venturi,²² attraverso una « semplice cronaca degli echi suscitati al di là delle Alpi dall'*Encyclopédie* di Diderot, come delle edizioni e traduzioni italiane del grande dizionario », perviene alla conclusione che « è l'aspetto più scientifico, più scienziista o positivista delle idee parigine che doveva avere una larga diffusione al di là delle Alpi. I *lumi* più violenti e brucianti di Diderot, di Boulanger, di d'Holbach, penetreranno con maggiore difficoltà (...). L'*Encyclopédie* sarà dunque accolta piuttosto come una *summa* scientifica che come una macchina da guerra contro i pregiudizi ». Rovesciando gli schemi più comuni della diffusione dell'enciclopedismo in Francia, il Venturi stabilisce che « l'*Encyclopédie* arrivava là dove un *pamphlet* non poteva arrivare. Fu questa la formula che permise ai *lumi* di penetrare e di fissarsi perfino là dove le pagine di Voltaire non potevano essere accettate. L'equilibrio tra la scienza e la polemica (o, se si preferisce la formula del XVIII secolo, tra la ragione e la natura) era una condizione indispensabile perché l'*Encyclopédie* divenisse il gran libro dell'Europa del Settecento. Se si osserva la sua diffusione ponendosi dal punto di vista italiano, bisognerà rendere omaggio a d'Alembert, il grande diplomatico dell'illuminismo, che diede tante preoccupazioni al geniale Diderot, ma la cui opera fu sempre tanto preziosa ». Esaminando poi la storia dell'edizione dell'Enciclopedia curata a Lucca da Ottavio Diodati, il Venturi identifica uno dei problemi più importanti dell'illuminismo nei rapporti tra i *lumi* e le riforme; mentre, a proposito dell'edizione di Padova, viene colto l'altro problema fondamentale, quello dei rapporti tra l'illuminismo e la storia religiosa del Settecento (giansenismo, ecc.).

Un ampio studio è ancora quello che Charly Guyot ha dedicato alla Svizzera francese.²³ Il Guyot, professore all'Università di Neuchâtel, dimostra innanzi tutto che, per il periodo preso in esame, la Svizzera cattolica è pressoché assente dalla circolazione delle idee, e sostiene doversi perciò restringere l'esame agli ambienti protestanti. L'analisi del laicato colto e del clero della Svizzera francese conduce alla conclusione che essi erano rispettivamente indirizzati verso l'indifferentismo razionalistico e verso il socinianesimo, non senza una seconda faccia però, per quanto riguarda il

²¹ *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1954, pp. 749. Cfr. anche la recensione di RICHARD HERR, della Yale University, in « The Journal of Modern History », settembre 1955.

²² *L'Encyclopédie et son rayonnement en Italie*, estratto dai « Cahiers de l'Association internationale des Études françaises », luglio 1953.

²³ *Le rayonnement de l'Encyclopédie en Suisse française*, Université de Neuchâtel, 1955, pp. 150.

clero, rivolta contro ogni arditezza antireligiosa. Il clero è quasi sempre disposto ad accettare gli enciclopedisti e i filosofi come alleati nella lotta contro il fanatismo e la superstizione della Chiesa romana, ma non è affatto disposto a seguirli nella lotta contro ogni ortodossia religiosa, compresa quella protestante. L'atteggiamento del clero non era condiviso dal laicato (« Je n'ai pas vu un laïque qui approuve cette démarche » scriveva nel 1758 Du Pan alla moglie di Abraham Freudenberg a proposito di una progettata dichiarazione dei pastori ginevrini contro gli articoli di d'Alembert); ma anche nel clero non erano pochi i pastori disposti a collaborare con gli enciclopedisti e a spingere un bel po' innanzi questa loro collaborazione: basti pensare a Élie Bertrand, pastore della chiesa francese di Berna, a François-Louis Allamand, a Polier de Bottens, figure tutte sulle quali il Guyot getta nuova luce. Nemici acerrimi degli enciclopedisti e dei filosofi sono invece Bonnet e Haller. Tuttavia la resistenza si dimostra impossibile e l'analisi attenta dell'Enciclopedia di Yverdon (di cui Haller, Mingard, Chavannes, Bertrand e Félice formarono lo stato maggiore), messa a confronto con quella parigina, dimostra che intere pagine di quest'ultima passarono di peso nell'altra, nonostante il ben diverso spirito che animava i direttori dell'iniziativa svizzera e contro i loro stessi proponimenti: ciò dà un'idea della misura in cui la Svizzera francese, nella seconda metà del XVIII secolo, accolse lo spirito dei filosofi e la propagazione dei lumi.

* * *

Un ambizioso disegno ha animato Natale Addamiano, che da molti anni si dedica a studi di storia della letteratura francese, nel comporre il suo *Voltaire*:²⁴ quello di darci un libro in qualche modo definitivo, o quanto meno completo, su tutti gli aspetti della figura e dell'opera del grande scrittore. Bisogna innanzi tutto dare all'autore il riconoscimento che egli può vantare una rara conoscenza approfondita e dettagliata non soltanto di tutta la produzione volteriana, la quale comprende centinaia di opere e molte migliaia di pagine, ma anche della letteratura e della pubblicistica coeve (sulle quali ultime è basata la parte introduttiva intesa a fornire un quadro delle condizioni del pensiero e della letteratura in Francia nel XVIII secolo); sicché l'esposizione dell'Addamiano si sviluppa con continui e puntuali riferimenti alla produzione e all'epistolario di Voltaire. Questo, di essere tutto di prima mano, costituisce il maggior merito del lavoro dell'Addamiano; ma ne segna, al tempo stesso, un gravissimo limite. Poiché alla perfetta padronanza dell'opera volteriana non corrisponde una altrettanto aggiornata conoscenza della bibliografia più recente, e, nonostante l'abbondanza delle note, l'autore non cita un solo studio critico della pur numerosa letteratura di cui sono ricchi gli studi volteriani. Si direbbe che l'Addamiano abbia voluto ricominciare tutto daccapo, e si sa che non è questo il metodo

²⁴ Roma, Azione Letteraria Italiana, 1956, pp. 783.

più raccomandabile. Le conseguenze ne sono facilmente avvertibili, e basterà citare un paio d'esempi. Si tratta della dedica del *Maometto* al papa Benedetto XIV: l'Addamiano riproduce i documenti di quell'episodio della machiavellica tattica volteriana; ma, ignorando un saggio recente,²⁵ non sa che, mediante interpolazioni al breve pontificio, Voltaire fece passare per approvazione papale della tragedia contro il fanatismo religioso quello che era stato un ringraziamento per l'invio del poema sulla battaglia di Fontenoy. Oppure si tratta di Madame Denis: l'Addamiano non attenua certo la severità del giudizio, definisce la nipote di Voltaire « vana, leggera, infantile, bisbetica » — e non gli si può dar torto —, la bolla di « perfida e indegna nipote » — e sembra che vada oltre il segno —; ma, pur così accurato nei dattagli biografici, ignora la vera natura dei rapporti tra lo zio e la nipote (o almeno non ne dà conto), probabilmente perché non conosce le *Lettres d'Alsace*, la cui scoperta e pubblicazione è relativamente recente,²⁶ sebbene alcuni biografi ne abbiano più tardi tenuto conto.²⁷

L'Addamiano è rimasto abbacinato dal genio di Voltaire e non è riuscito a graduare in un giudizio veramente critico la valutazione della sua opera e della sua personalità. Tutto è sublime, ineguagliato e ineguagliabile. Siamo sul piano dell'agiografia (del resto l'autore conclude il suo ponderoso volume definendo Voltaire « uno dei più grandi Santi della Bibbia universale »), anche se di un'agiografia laica, poiché nell'opera del patriarca è soprattutto esaltata la battaglia anticonfessionale, la lotta contro la superstizione, il fanatismo e i pregiudizi. « E incontrovertibile, a mio modo di vedere — egli scrive —, che la superstizione e la persecuzione hanno fatto Voltaire. In un paese libero, ove il pensiero non fosse stato odioso ai pubblici poteri, ove il clero non avesse asservito lo Stato e imposto un culto e un modo di sentire e di manifestarsi, in cui l'arbitrio di pochi non fosse divenuto legge per tutti, il Voltaire sarebbe rimasto un puro poeta, un illustre drammaturgo, un amabile uomo di mondo. La necessità della lotta, la ribellione ai soprusi del trono e dell'altare, gli esili, la trama infame — sogno di tutte le tirannidi — con la quale si tentava di soffocare ogni autonoma espressione del pensiero, imposero al poeta l'osservazione dei mali sociali, la meditazione delle ragioni e dei modi coi quali si tendeva a mantenere ad ogni costo il popolo francese nell'abbruttimento. L'opera sua formidabile di filosofo nacque da quell'azione. Voltaire è una creatura della stupidità teologica, della superstizione clericale, dell'assolutismo regio ». Ma, anche qui, l'autore va oltre il segno, e la sua forte passione anticristiana e anticlericale si sovrappone spesso all'esposizione storica, sino al punto che tutto il lungo capitolo dedicato alla religione e agli studi biblici di Voltaire presenta al

²⁵ L. DI CASTRI, *Due falsi di Voltaire: la dedica del « Mahomet » e l'accettazione papale*, Napoli, 1938.

²⁶ VOLTAIRE, *Lettres d'Alsace à sa nièce Madame Denis* publiées d'après les manuscrits originaux, avec des introductions et des notes par G. JEAN AUBRY, Paris, Gallimard, 1938 (« Éditions de la Nouvelle Revue Française »).

²⁷ Cfr. per es. L. FRANCIS, *La vie privée de Voltaire*, Paris, 1948.

lettore un intreccio inestricabile tra l'esposizione della dottrina volteriana e le accese considerazioni dell'autore.

Questa esaltazione quasi indiscriminata della personalità volteriana comporta naturalmente un'alterazione della vera fisionomia di Voltaire, che non era affatto un santo, neppure laico, ma un uomo con forti virtù e forti vizi. Ciò che spesso trova la sua vera spiegazione nel carattere politico del comportamento di Voltaire, che non rifuggiva dai più sottili machiavellismi, viene invece qui giustificato in base a considerazioni moralistiche, che mal si applicano al carattere dello scrittore. E anche a questo proposito qualche esempio sarà sufficiente. Agli attacchi lanciati contro l'articolo dell'Enciclopedia su *Genève*, Voltaire non rispose — afferma l'Addamiano — per « paziente longanimità »; egli non rispose, « limitandosi a far sapere che non conosceva l'articolo avanti la pubblicazione ». Si tratta di ben altro. Approfittando della venuta di d'Alembert a Ginevra, Voltaire manovrò con la sua consueta e consumata abilità per compromettere il clero calvinista, e ci riuscì, mettendolo in una posizione difficilissima, combattuto tra le reali convinzioni sociniane, lodate nell'articolo dell'Enciclopedia, e la necessità di salvaguardare la propria posizione ufficiale. Quando scoppiò la tempesta, la resistenza organizzata dai filosofi costituì un esempio significativo della tattica del loro partito e della intrinseca debolezza di quella corrente di religiosi illuminati di cui i pastori sociniani di Ginevra costituivano una delle incarnazioni più rappresentative. Ci fu tra i maggiori interpreti dell'enciclopedismo un sottile giuoco di palleggiamenti, del resto perfettamente concordato: interpellati dal dottor Tronchin, Diderot rispose che non era in sua facoltà di sindacare l'opera del coeditore e Voltaire si schermì in modo analogo asserendo di non conoscere ancora l'articolo già pubblicato. Intanto però, scrivendo allo stesso Tronchin, al pastore Jacob Vernes e ad altri, Voltaire prendeva gusto all'imbarazzo dei calvinisti ginevrini e continuava a gettare olio sul fuoco; e mentre ostentava di non volersi impicciare in una controversia che non lo riguardava, scriveva invece a d'Alembert esortandolo a non cedere, a non ritrattare, a tener duro. Altro che « paziente longanimità » verso i suoi avversari! L'Addamiano insiste sulle esortazioni volteriane a d'Alembert perché non abbandonasse il campo dell'Enciclopedia; ma non riferisce che verso la fine di gennaio 1758 lo stesso Voltaire si allineò sull'atteggiamento di d'Alembert, che aveva abbandonato l'impresa. Ciò avvenne quando Voltaire si rese conto che l'attacco contro l'Enciclopedia veniva portato dal partito gesuitico francese non già — come aveva pensato dapprima — tra l'indifferenza dell'autorità civile, ma in alleanza e quasi per impulso di quest'ultima: in seguito all'intervento della Sorbona, infatti, il Bernis aveva dato ordine al Malherbes di scegliere con maggiore severità i censori dell'Enciclopedia; inoltre l'attacco concretatosi con i *pamphlets* dei *Cacouacs* non proveniva dai gesuiti, ma era opera di Jacob Moreau, bibliotecario e storiografo regio. Voltaire era giunto perciò alla stessa conclusione di d'Alembert, che non convenisse fare il vaso d'argilla tra quelli

di ferro.²⁸ Ancora una volta, era una considerazione politica quella che dettava a Voltaire la regola del suo atteggiamento: ma di tutto ciò non si trova traccia nelle pagine che l'Addamiano dedica alla polemica per l'articolo su *Genève*, dalle quali Voltaire emerge invece come il puro campione dell'idea, incapace di calcoli, di patteggiamenti, di sottigliezze.

Lo scandalo delle pasque del '68 e del '69 fornisce all'autore occasione per analoghe giustificazioni. « Signore di parrocchia nel gran significato feudale della parola — scrive l'Addamiano —, gentiluomo osservante dei propri doveri, rispettosissimo delle altrui credenze, egli si sente obbligato a dare il buon esempio per non turbare le anime semplici de' suoi vassalli e non dar motivo di persecuzioni che nuocerebbero a sé e ancor più a loro ». Ma anche qui, si tratta di ben altro! Nei confronti dell'autorità costituita, e di quella religiosa in modo particolare, l'atteggiamento di Voltaire è sempre di beffa, il suo scopo è quello di provocare, con lo scandalo, il ridicolo; e, insieme, quello di salvare certe apparenze per ragioni di prudenza, delle quali il filosofo, che non aveva l'anima del martire, fu sempre osservantissimo. Come aveva beffato Benedetto XIV, volle prendersi gioco delle autorità ecclesiastiche locali; e se aveva cominciato a prendere la comunione nel 1754 a Colmar, quattro anni dopo non esitava a ironizzare sul medesimo atto compiuto, certo con ben altra partecipazione e sincerità, da Madame d'Épinay. Il 16 febbraio 1761 spiegava chiaramente al suo « ange » d'Argental: « Si j'avais cent mille hommes, je sais bien ce que je ferais; mais comme je ne les ai pas, je communierai à Pâques, et vous m'appellerez hypocrite tant que vous voudrez ». Se nella pasqua del 1768 ripeté la farsa della comunione, fu perché sperava che l'atto di contrizione gli riaprisse le porte dell'agognata capitale francese: Parigi val bene una messa, dovè pensare sull'esempio di Enrico IV. « Oui, par Dieu, je communie et je communierai — scriveva il 12 aprile al consigliere Jacob Tronchin — tant qu'il y aura une communion dans le monde, et je hurlerai avec les loups, pour n'être point dévoré par eux ». L'anno dopo, per far dispetto al vescovo di Annecy col quale aveva avuto una lunga polemica per il suo gesto del '68, lo ripeté confessandosi e comunicandosi con un cappuccino e col curato di Ferney senza neppure alzarsi dal suo letto; anzi, in questa occasione, per vincere la riluttanza dei due religiosi, fece perfino una dichiarazione di fede (che l'Addamiano, crediamo con scarso fondamento, ritiene inventata dai due ecclesiastici per coprire la loro responsabilità di fronte al vescovo). Da tutto ciò esulava ogni preoccupazione dei suoi doveri di signore feudale.

Per quanto riguarda il contrasto con François Grasset (che l'Addamiano ricorda deformandolo più volte in Gresset, senza che sia dato controllarne il nome nell'indice, perché, con curioso criterio, egli ha apposto in coda al

²⁸ Notiamo qui che le relazioni di Voltaire con l'Enciclopedia sono state ristudiate da RENÉ PINTARD in *Voltaire et l'Encyclopédie* (in « Annales de l'Université de Paris », ottobre 1952), rettificando e precisando l'esposizione fattane da RAYMOND NAVES nel libro, peraltro ormai classico, su *Voltaire et l'Encyclopédie* (Paris, 1938).

volume soltanto un « Indice dei nomi più importanti »), l'autore lo presenta come un puro e semplice calunniatore. Ora, l'intraprendente e truffaldino editore era certamente anche un calunniatore; ma in Voltaire egli trovò pane per i suoi denti, s'incontrò in una volpe non meno furba di lui, e nello scontro del 1755 fu Voltaire che giocò il suo avversario, attirandolo in un tranello, facendolo imprigionare e poi espellere da Ginevra.

Più volte l'Addamiano, a proposito dei prestiti a sovrani e privati, insiste sulla « generosità » di Voltaire. Ma la larghezza con cui il filosofo dava il suo danaro a prestito rientra nei criteri utilitari con cui egli amministrava le proprie sostanze. Fu in gran parte attraverso i prestiti ad interesse che Voltaire si assicurò una delle più laute rendite che privato dei suoi tempi godesse. E poiché le rendite così garantite erano quasi sempre sotto forma vitalizia, l'esagerazione che il patriarca poneva nel dipingersi malato e quasi morente era anch'essa strumento di oculata gestione del suo patrimonio, poiché gli permetteva di ottenere più alti tassi d'interesse. Tanto poco tutto ciò era dovuto a generosità, che quando qualche suo debitore tardava ad onorare i propri impegni, Voltaire non esitava a ricorrere ai più furbeschi espedienti per esigere quanto gli era dovuto. Per esempio nel 1767, non riuscendo a riscuotere dal principe del Württemberg le rendite alle quali aveva diritto, gli scrisse di aver rinunciato ai beni di questo mondo e di aver ceduto le rendite ai propri familiari: in tal modo prospettava l'intervento di una terza persona che, secondo ogni attendibile previsione, non sarebbe stata tanto accomodante e remissiva quanto egli stesso aveva dovuto dimostrarsi fino allora. L'espediente riuscì così bene che tre anni dopo Voltaire lo ripeté, sempre con buoni risultati, presso il duca di Richelieu, che era, nonché uno dei suoi maggiori creditori, anche uno dei suoi più intimi amici.

Quando Voltaire, insieme con i suoi compagni del partito filosofico, corre ai ripari contro *Les philosophes modernes*, l'Addamiano si affretta a sottolineare che la principale vittima della commedia di Palissot era Rousseau. « Qui, ancora una volta — commenta —, apparirà il suo generoso cuore, perché non solamente egli risponde agli attacchi personali, ma nobilmente corre in difesa de' fratelli, e perfino del nemico ingiustamente assalito. Quando si tratta di sostenere la giustizia e la libertà, il Voltaire dimentica se stesso e si sente solidale con l'offeso, chiunque esso sia. E un de' lati peculiari, e non dei meno stimabili, del suo carattere ». Questa è idealizzazione. Voltaire intervenne contro la commedia di Palissot non per difendere Rousseau ma perché giudicava che essa danneggiasse l'intero partito filosofico, del quale si considerava il capo. Con Rousseau si trattò — è vero — di una lotta ad oltranza, senza esclusione di colpi; ma non si può dire che, da parte sua, Voltaire fosse indulgente o generoso, come ce lo dipinge l'Addamiano. Questi cita il *Sentiment de citoyens*, e pare stupirsi che il ginevrino non apprezzasse la « leggiadra ironia » di Voltaire e fosse incapace di « comprenderne l'anima ricchissima e multiforme »: senza metterlo in rilievo, però, che quello scritto era veramente un infame libello a carattere

delatorio, decisivo per rovinare Rousseau presso l'opinione pubblica e le autorità di Ginevra con l'accusa di ateismo e di antipatriottismo e soprattutto mediante la rivelazione del comportamento di Jean-Jacques con i propri figli, fino allora noto soltanto a Madame d'Épinay e al medico Tronchin.

Ma tutto il modo in cui l'Addamiano presenta la figura di Rousseau supera la misura. « Il Voltaire — egli scrive — è spirito raffinato e sereno; il Rousseau è un animo cupo negato a ogni amore e a ogni sorriso; il primo è fatto per godere di ogni cosa bella e piacevole, e si espande nel vario spettacolo dell'universo; l'altro non vede che sé. L'uno è amabile, e vorresti averlo amico; l'altro è odioso, e non t'ispira che il bisogno di fuggirlo ». Rousseau è « l'uomo che, cambiata tre volte la religione, ripudiata la patria, ingrato, vanitoso, lascivo e corruttore con uno sgangherato e immorale romanzo, autore di teatro contro il teatro, letterato contro le lettere, filosofo contro i filosofi, roso dall'invidia e con un senso oscuro della propria inferiorità, si pone contro il Voltaire perché teme di rimanere nell'ombra. Non l'amore della patria, non la gelosa custodia dei buoni costumi muovono Gian Giacomo Rousseau; sì, l'invidia, che lo macera e lo avvilisce di fronte agli altri e di fronte a sé. E quanto più si sente vile, tanto più, per reazione, s'inorgoglisce e si fa selvatico e paradossale ». « Fa veramente pena — leggiamo ancora — vedere quel lugubre imbecille, quell'austero ipocrita, quel vizioso degenerato, tristo sposo, pessimo padre, ingrato amico, svergognato amante, traditore di tutte le religioni abbracciate, lascivo seduttore, falso predicatore di virtù, ignorante sofista in mala fede, incitatore esso stesso al vizio proprio coi mezzi che condanna negli altri, farsi sostenitore di una patria che ripudia, custode di una morale che calpesta, accusatore di un Molière che osa affermare maestro di cattivi costumi e sovvertitore della società, gettar l'anatema su tutti gli attori, che bolla, lui! col marchio di mentitori e scostumati ». Dimentico del detto di Machiavelli che pure egli stesso cita — che cioè gli uomini non sanno essere né al tutto buoni né al tutto tristi —, l'Addamiano ha accumulato su Rousseau tutti i vizi e su Voltaire tutte le virtù.

Il fatto è, io credo, che l'Addamiano ama i quadri a forti tinte: e se a forti tinte descrive il baratro di superstizioni in cui languiva il XVIII secolo prima dell'apporto volteriano, con la stessa tavolozza dipinge gli enormi progressi compiuti dipoi, sicché il passaggio ne risulta scarsamente persuasivo e comunque poco argomentato e sfumato; e se con forti tinte grava la mano sugli aspetti negativi del carattere di Rousseau, con tinte non meno forti esalta quelli positivi della personalità e dell'opera di Voltaire; e se con forti tinte — e con assai discutibile criterio storico — lancia l'anatema sul giacobinismo,²⁹ non si preoccupa di conciliare con la sua precedente condanna il trionfo decretato a quel Voltaire che del giacobinismo fu certo uno dei predecessori spirituali.

PAOLO ALATRI

²⁹ Cfr., dello stesso autore, *Il giacobinismo*, Roma, Edizioni della Bussola, 1945, pp. 27.

RICCARDO BACCHELLI ROMANZIERE

La narrativa di Bacchelli richiede nel lettore « un certo desiderio di esperienza morale, oltre che letteraria »: come il Serra diceva dei romanzi dell'Oriani;¹ « una facoltà d'intendere il libro come episodio di una vita ». Intanto, per un capriccio della memoria (e che altri lo avesse già fatto ce ne siamo accorti dopo), il nome dell'Oriani è venuto in noi a congiungersi con quello, tanto più puro, del Bacchelli: la comune origine, l'impeto dell'eloquio e un significato di parabola dato al personaggio; o un dramma dell'animo più aristocratico, che eleva la forma del romanzo ad uno studio in cui però i rapporti con l'artista prevalgono sempre.

Anche un certo stento nella lettura può ancora ricordare l'Oriani; e le contraddizioni artistiche nella composizione o il divagare in casi e argomenti diversi, talvolta non necessari. (Ma Bacchelli pronto: « Non sono digressioni. E cercar le cose per intero; e se non fosse superbia, direi che non ci si metta chi ha fiato corto e non ha buona memoria »; nel *Mulino del Po*, III, 244).

La narrazione ne risulta ora disinteressata ed ora asservita, ma nobilmente, all'ampio quadro di un'osservazione morale, di un'epoca determinata, di uno stato d'animo del costume trasferito nella letteratura.

Con tutto ciò il Bacchelli è lo scrittore che più di ogni altro, nonostante quegli interessi ed atteggiamenti da intellettuale che possono anche ricordare i modi di un De Meis e di un Imbriani, possiede il gusto del racconto per il racconto, come una viva conversazione. Le stesse sue descrizioni di paesi e regioni italiane, i suoi viaggi o avventure per terra e per acque hanno linea e fisionomia di racconto. A un certo punto, volgono verso modi narrativi.

Un'austerità cordiale presiede ad ogni suo libro o articolo di giornale: in ciò si sente non solo l'origine umanistica della sua cultura, in particolare bolognese, ma tutto un distacco da forme correnti. Sarebbe inconcepibile nel Bacchelli una traccia qualsiasi di neorealismo o di gergo: la sua narrativa è simile a persona di nobile discendenza, signorile nei modi e familiare in certa sua sostenutezza. Qualche motto, ricavato dai libri o dal popolo, e il fare sentenzioso s'infioccano di una forma d'arguzia ch'è anch'essa un aspetto di quella distinzione. Solo chi avesse, come un emblema, quest'idea di nobile discen-

¹ *Scritti*, II, 274.

denza poteva concepire il rifacimento scespiriano di *Amleto* (cinque atti, 1918) e le altre esercitazioni di questo tipo (*Spartaco e gli schiavi*, 1920; *La famiglia di Figaro*, 1925), di non facile lettura.

Pur nel loro limite, quelle scritture volevano esser liberi esercizi della fantasia e svaghi della penna: la loro perizia di quasi palinsesti è solo una ricerca di verità sotto una lucida indifferenza. Il Bacchelli dà l'impressione di voler continuare una vena antica non ancora disseccata, o stanca, da cui ricavare in seguito più acute osservazioni.

Più che nella breve illustrazione critica dei *Paralipomeni* (« La Ronda », giugno e luglio 1920), il suo gusto leopardiano è in queste prove di dialogo e di una prosa mossa da un pensiero meditativo; in queste prove di stile da cui traspaiono figure altrui non appannate da sentori di chiuso.

Per noi, questo Bacchelli che rifà (si badi alla data: 1918) per suo conto un classico ha in fondo qualcosa di patetico: perciò Cardarelli, presentando nella « Ronda » la prima puntata dell'*Amleto*, poteva sinceramente accennare ad « un contenuto riconoscibile e saldo di umanità e di pensieri ». Non « spassi di fantasia » come noi forse abbiamo detto, ma « molte cose da dire ». E poi, un amore alla letteratura come piacere della vita e degli studi, ch'era la vena nascosta di poesia dei migliori eruditi della scuola carducciana. Una tecnica più elaborata di quella ormai in uso nel periodo non ancora influenzato dalla « Ronda » prende figura d'immagini attraverso uno stile che ha già superato le riprove di *Memorie* e *Riepilogo* (« La Voce », 31 luglio e 31 agosto 1916): i soli due pezzi ancora incerti fra un vocianesimo alla Prezzolini o il lirismo della seconda *Voce* — nel tono impuro dei *Poemi lirici* — e il tentativo di « ingrandire », disse il De Robertis, la sua ispirazione (cfr. Gargiulo: *Letteratura it. del Novecento*, p. 308).

Trascorsi ormai tanti anni, è caduta la facile ironia di cui erano circondate quelle scritture un po' incommode; oggi (almeno l'*Amleto*) che si rileggono all'inizio di tutte le opere dello scrittore, l'occasione stessa delle ristampe (*Memorie del tempo presente*, 1953) allarga la prospettiva delle nostre letture. Si riconosce insomma, sotto lo sforzo della difficile riesumazione, uno stile che vuol liberarsi in un interesse nuovo per la letteratura; e si ha l'impressione che in Bacchelli l'odore fresco d'inchiostro e di buona stampa e la forma stessa delle righe o dei caratteri siano tutt'uno con quel sentimento particolare della « letteratura » (quindi, della vita).

Perciò nel gruppo della « Ronda » il Bacchelli ebbe una fisionomia subito insolita: forse per l'eccentricità di quei restauri o per l'annotazione in margine che avviava ad una lettura più immediata e vicina a quella certa moralità che già si avvertiva nei tentativi di ripresa della tradizione.

E poi, veramente, codesti esercizi di Bacchelli e della « Ronda » coincisero con un ritorno di noi agli studi, dopo la guerra '15-'18: perciò assumono un significato diverso e più chiaro rispetto al loro reale valore. Si era inoltre poco assuefatti a pagine d'arte sotto forma di riflessioni filosofiche; e se giorni duri nel pericolo, pur continuando una socialità o maggiore confidenza

che nella scuola serbava ritegni e timidezze, ci avevano allontanato dai libri, proprio per questo, dopo la guerra, i fascicoli rosso-mattone della « Ronda », nel presentarci le prose di Bacchelli, per noi che non conoscevamo i *Poemi lirici*, 1914, ma avevamo invece letto tutti i poeti così detti di avanguardia, presero subito posto in una serie di letture più ordinate. Questa fu infatti la nostra prima impressione: di un ordine che, oltre al suo valore esterno, di apparenza, rappresentava addirittura una « categoria ».

L'opera di Bacchelli era appunto cominciata con un romanzo, *Il filo meraviglioso di Ludovico Clò* (1911), con un genere a cui anzitutto presiede una certa misura e ch'è la forma più umana della letteratura (o la più sociale, come per il dramma diceva il De Lollis).

Inizio interessante, perché financo la struttura tra di fantasia e di cultura rivela qualità proprie ai modi del Bacchelli nella loro composizione più difficile. I tratti di pura rappresentazione sono i più riusciti: abbiamo ancora nella memoria la scena, brevissima e quasi incantata, di Alan e di Ludovico nel capanno, durante la pioggia.

Accanto ad un'imitazione di Barrès e del D'Annunzio dei paesaggi veneziani, le parti narrative, di figure (il farsi donna dell'amante di Ludovico, dapprima un po' acerba e senza grazia; e le immagini di un paesaggio bolognese: « la via ripida odorava di pioggia, ecc. », p. 3), accennano ad un lavoro che verrà tardi rispetto alla data di questo primo romanzo (aprile 1910-maggio 1911).

Bacchelli fu subito diverso dagli altri vociani (e lo notò il De Robertis, 30 maggio 1915) per questa maggiore coesione e consistenza dei particolari letterari; non così fini ed acuti come nei migliori della « Voce », e con un tono fra di « persuasione » e di « retorica » che l'accostava ai moralisti; in compenso, senza dispersioni. Più « problematico » certo di un rondista (Pampaloni, ne « Il Ponte », gennaio 1948) e perciò vicino di più alla « Voce », ma non per questo un « vociano ». Per una risoluzione tradizionale dei modi stilistici e per il fondo storicistico di tutto il suo lavoro (anche delle sue « prose » liriche) Bacchelli è veramente un rondista: così appare meglio oggi che il lavoro della « Ronda » è uscito dal significato « accademico » che si era soliti attribuirgli.

Svolgendo in pieno e con cura i periodi, il Bacchelli assecondava una sensualità aperta ed ispirata del suo stile, come di cosa profonda che levigava il suo classicismo primaticcio nella chiarezza di situazioni e figure d'amore e di paesaggi passati attraverso un temperato realismo.

Una semplicità quasi sommaria traspare in mezzo ad una prosa facile ed abbondante (ma perfino un Soffici, nel *Diario napoletano*, 1916, in un argomento simile, ha di questi limiti): lo stesso che nei versi. Dove il Bacchelli assume pensieri, riflessioni, il verso s'inturgida e sembra fatto di un tono non suo, che pur continua in *Memorie* e *Riepilogo*.

Bisogna attendere il 1919 e '920 per veder risplendere, con *Memorie del tempo presente*, il fresco naturalismo dei *Poemi*, una riposata meditazione

di cose più intime, un fiorire come di mito nella naturalezza e quasi familiarità del quadro.

Nei *Poemi lirici* qualche tratto del *Filo meraviglioso* ridiventa memoria, desiderio più grande: le fresche aperture di paesaggio sono le medesime dei luoghi noti. Abbiamo già detto della descrizione della strada all'Osservanza, fra ville venerande; ed ecco nei *Poemi* lo slargarsi continuo dei medesimi luoghi o di altri in una più mossa prospettiva.

Nella libertà dei movimenti lirici (il valore diverso che assumono « le sillabe le pause la voce ») e fra « vere arguzie di tipografia », come l'autore definisce il formarsi di un verso libero in forme regolari appena dissimulate, un'aura carducciana trattiene le parole nuove entro un tessuto antico. Vogliamo dire che l'imprecisa novità di questi *Poemi* proviene da vecchie cadenze, le quali misurano e graduano quelle nuove: e cioè, un « ragionamento » che forma da sé, quasi per contrasto, forti nuclei lirici: le ariose disposizioni di strade e di stagioni; i colori scabri, a tinte disuguali e senza armonia, che rendono più ardente l'immagine di un paesaggio lirico a cui il Carducci ha prestato l'aggettivazione panica e i modi analitici.

Si sogliono citare questi brani: « Un'estate, che d'estate son i tramonti lenti.... »; e s'avverte un accento del *Sogno d'estate* o di *Una sera di San Pietro*. Così in un'altra strofe: « Improvvisa, la fantasia ecc. ». Ma subito dopo la prospettiva muta: il senso di sé, del proprio essere, non è più impressione fisica, è pensiero che aleggia su tutto il paesaggio, determinato come nel Carducci ma inafferrabile come in una « favilla » del D'Annunzio.

L'esperienza della « Voce » è visibile nella traccia frammentaria ed aerea delle sensazioni; ma il senso cosmico, l'abbandonarsi estatico è di una tradizione realistica:

Supino, ombre e sole, foglie
e cielo, silenzio e cicale.

Una scrittura di piccoli segni; e insieme un colore semplice ch'è appunto del Carducci:

Il maggese fiorito di gialli e d'azzurri
radicchi....

Nei toni intensi di una campagna osservata con occhio meditativo, la natura prende aspetti sereni (« il vento temperato, non grave ma continuo, rade la terra sotto la luna »), cui contrasta « un senso di accidia e di pigrizia sonnolenta » (Francesco Piccolo: *Zodiaco letterario*, 1923; p. 180).

Il paesaggio ora si profila nello scorcio di una figura di donna, ora riempie la strofe con una finitezza che supera il frammento (*Stasera a Settignano*), concludendola con un motivo caro all'ispirazione di Bacchelli: « di marzo per questi sentieri è tutto un picchiettare di roncole che potano. » (Carducci o Severino?).

Dovremmo spigolare ancora qua e là in tutto il libro: ma si raccoglie-

rebbero spunti e interi versi che ognuno può cercare da sé nei *Poeti d'oggi* o nella critica di Gargiulo (*Letteratura italiana del Novecento*), oppure in una lontana recensione di De Robertis (*Consigli del libraio*; «La Voce», 30 dicembre 1914; pp. 134 e 135). Sarà più utile osservare che dai paesaggi dei *Poemi lirici* derivano le calde descrizioni dei romanzi e dei capitoli di viaggi.

Per rendere un carattere del sensualismo pittorico e del naturalismo di questa poesia è bene ricordare certi accenti di Slataper (ecco infatti, nei *Poemi lirici*: «Stamani me ne vado sul ciglione di rupi ecc.», p. 14) alla fine, nel Bacchelli, più riposati:

.... E una sera
del sud tra gli oliveti, l'assiuolo fa i suoi richiami
monocordi, la luna piena guarda viaggiando
le strade, c'è le rane, e carri per istrade.

Le poesie dei narratori (scrisse il Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, IV; 238) vogliono esser lette con un parallelo sguardo alla loro prosa; «ne ricevono più viva luce e ne dànno».

Non tutta la poesia di Bacchelli, non quella in metri tradizionali ch'è venuta scrivendo negli ultimi anni; ma i *Poemi lirici* certamente.

Infatti, la pagina di eccezione dei *Poemi*, nella sua parabola di una giovinezza ancora turbata («ed erano le incredibili primavere dell'adolescenza»), ha inflessioni da narrazione compiuta, col tono di allegrezza delle opere in prosa; e certi colori spanti del narratore giustificano la linea un po' trascurata e senza regola dei versi, per un presentimento della prosa. Bacchelli è in questa pienezza che rimpiange le sprezzature dei versi, e in questo rapido declino del verso nel ritmo dei romanzi e delle novelle.

Portando il «color della terra nella poesia» (*Come arrivai alla Ronda*, nella «Fiera letteraria», 26 febbraio 1928) il Bacchelli orientava già la sua narrativa verso il suo più schietto carattere, perché proprio da quel «colore» nasce in lui la passione per il racconto storico. Così ha potuto render familiare il «genere», togliendogli ogni pesantezza o limite e concependo la storia come socialità e coro. Naturalmente abbiamo presente la trilogia del *Mulino del Po*, giacché *Il diavolo al Pontelungo* è ancora una «stampa».

Si pensi al modo, tra vago e preciso, con cui in due prose del 1919-'20 son rappresentati due avvenimenti della vita: la morte del padre e poi della madre.

Non v'è alcun limite fra il dolore privato ed una più alta disperazione. L'avvenimento sembra uscire da una incertezza cosmica («Quando i ragazzi cominciano a domandarsi se moriranno anche i loro genitori, ecc.»), da una fatalità più che individuale, per tutti; e appunto le *Memorie del tempo presente* assumono nell'opera di Bacchelli caratteri d'una concezione artistica in cui la realtà ha un significato superiore e cioè filosofico.

Le due prime composizioni delle *Memorie* (*La vita anteriore*, *Introdu-*

zione) sono perciò congiunte, non per coincidenza di soli giorni, con la prosa di guerra *Quota 208* e con le altre successive di meditazione sulla storia: quasi un esame di coscienza.

Credo sia tutta qui, in queste cadenze gnomiche, l'origine del Bacchelli romanziere, di quel tipo di romanziere che senz'essere sempre un limpido scrittore, domina per la continuità e ricchezza delle sue fantasie.

E anzitutto bisogna tornare a chiarire un carattere della sua narrativa, cominciando appunto da quella di contenuto più propriamente morale in cui predomina la considerazione politica: ora ristretta ad un gruppo o classe sociale (*Il diavolo al Pontelungo*), ora più ampia ed epica (*Il mulino del Po*).

La scuola lombarda col Nievo (e il Rovani), e i modi complessi e profetici, quasi patriarcali, di Tolstoj conferiscono al romanzo una certa asprezza e determinazione di ritratti e, nello stesso tempo, uno svolgimento vario e accidentato di fatti, con riflessi di meditazioni spirituali. In entrambi questi aspetti il gusto di una cultura scaltrita e ricca di umori satirici e di arguzie e di echi meravigliosi e simbolici alla maniera di Voltaire (non per solo ufficio di traduttore Bacchelli ha voltato in italiano *Romanzi e racconti*, 1938) crea un distacco dagli avvenimenti, che fa vedere ogni cosa entro una linea più definita, trasformando la passione dello scrittore (una ricerca fortunata di archivio, la conoscenza con un personaggio o una data, il fatto recente, ancor vivo nella coscienza di ognuno) in un piacere di narrare che risente di quei più larghi interessi.

Quelle forme diverse, fra scuola lombarda e Tolstoj o tendenze ancor più disinteressate e moderne, sono talvolta un po' grezze o torbide; risentono del fatto di cronaca, del dato psicologico inteso come « colore » o documento di un costume. Perciò è stato detto che il Bacchelli è fermo alla prima fase del lavoro manzoniano (Russo: accettando la formula critica del Pampaloni: *R. B. o degli « Sposi promessi »*), volendo anche dire che lo scrittore va oltre la serenità grave del Manzoni e mantiene il tono di vecchia cronaca che aveva la prima redazione del grande romanzo.

Intanto, nel *Diavolo al Pontelungo* la mancanza di accorgimenti e di trapassi per giustificare la « storia » in un racconto che vuol essere di fantasia, dà a questo romanzo tanto più limitato del *Mulino del Po* una naturalezza di diario che nel *Mulino* va un poco perduta (accanto a pregi più profondi di movimenti e di figure artistiche).

Più vicino al Nievo che al Rovani per la coerenza dell'ispirazione e dell'arte e per l'eco di suggestive memorie, lo scrittore lascia che il disegno storico segua l'ispirazione, diventi più leggero e quasi inavvertibile. Nel *Mulino* uno spirito di vanteria e di avventura forma gli avvenimenti e i personaggi, con un'aderenza al popolaresco e al gagliardo che sa di vecchi lunari.

La migliore narrativa di Bacchelli, o almeno quella che gli ha dato i primi successi, deriva da questa spontaneità che evoca episodi ed eventi come fossero una sentenza o una superstizione che ritorna. Un lavoro quasi nuovo

che servì alla nostra prosa per una ripresa realistica: ma in più nel Bacchelli una trasparenza alla maniera impressionista.

Il gusto di un antico costume o sentimento (che non è mai folklore) ha suggerito al Bacchelli qualche aspetto minore: i cinquantadue pensieri dell'*Almanacco di Strapaese* (1929), dai quali proviene alla sua prosa un'acuta fragranza di colori; o ha dato un tono più libero alla pagina e un estro (del Folengo o del Pulci e del Boiardo o di Giulio Cesare Croce) a qualche personaggio: per esempio il figlio di Scacerni, Coniglio mannaro, tutto sentenze e malizia; e un'aria d'incanto agli incontri con donne: Scacerni che passa e ripassa dinanzi alla casa di Dosolina.

Noi non possiamo troppo particolareggiare e analizzare; trascureremo financo la trama di ogni singolo libro, del resto a tutti nota: descriveremo soltanto qualche carattere e movimento dell'arte narrativa.

Bisogna intanto rifarsi a *Lo sa il tonno* (1923), ossia «Gli esemplari marini» (*Favola mondana e filosofica*), con la giunta, nel '28, delle *Avventure del pescespada e del remora*. Quel libro modificò sostanzialmente l'impressione di un Bacchelli «amanuense geniale»; anzi segnò l'inizio della sua vera opera di narratore.

In capitoli che sembrano scritti di fresco (qualcuno di rara limpidezza: *Libecciate*), mossi sempre da una predilezione per il didascalico ma come incantati in assortite mitologie, varii di tono pur in mezzo ad una certa monotonia o mancanza di un rilievo profondo, agili e svelti di dialogo, questa prosa di *Lo sa il tonno* sembra sorridere nel suo stesso gioco, prendere qualche colore o suono dall'argomento: una mappa accidentata su cui lo scrittore divaga e costruisce le sue fantasie come fosse un'antica carta di còrsari, indefinita e piena d'ignoto.

Da questa «favola» prende svolgimento il metodo del Bacchelli. Qualche diversivo e il piglio di discorso polemico, che ci ha fatto pensare all'Oriani, irreprensibile nel suo intento didattico (si leggano i capp. XVI e XVII), avviano la sua narrativa verso una tendenza in cui l'arte sarà tanto più riuscita quanto più difficile ne sarà la purezza. La critica ha notato fin da questo libro l'assenza di effetti magici e di chiaroscuro: ma la prosa di Bacchelli, a voler tacere dei suoi momenti lirici: le pagine sul compianto di Berta lungo il fiume per la morte di Orbino, predilige piuttosto forme più complesse, quasi barocche e però rinfrescate da una spontaneità di antica tradizione.

Prima di chiudere *Lo sa il tonno*, vogliamo ancora notare: un vivace e sensuale naturalismo, un senso arioso del grottesco; talvolta, in una piega del periodo, un disegno superbo da moneta agrigentina o siracusana: granchi e locuste e serpenti di mare, còlti in uno svolgo stilistico raffinatissimo che solo si ritrova nel Cecchi.

Perciò, quando si passa al romanzo *Il diavolo al Pontelungo* (1927), dopo altre letture: *La famiglia di Figaro* 1925-'26, *La notte di un nevrastenico* 1925, si ha l'impressione di un lavoro nuovo e diverso. L'idea dei ro-

manzetti allegorici del Settecento francese rimane ora come un'arguzia della scrittura; ma l'ispirazione ha toni più familiari, quasi di cronaca o di « memoria »; e il senso di caricatura o di satira completa qualche contorno di scene o di personaggi, non di più: domina, in definitiva, una simpatia che vorremmo dire stendhaliana.

Il Croce ha ricordato questo romanzo in nota alla sua *Storia d'Italia*, p. 313: e può darsi che in quel punto l'animo del Croce si aprisse ad una consonanza col più giovane scrittore. In realtà è tutta la figura del Bacchelli che s'inquadra nella morale crociana, come un fatto nuovo dell'arte per il senso della « vita operosa » contro le illusioni e le debolezze e per il gusto « letterario » del romanzo, e cioè di un concreto narrare in forme riposato. L'arte insomma si giova di tutto ciò che, vecchio, è destinato ad invecchiare ancora.

Per un colore speciale, anche linguistico, nel *Diavolo al Pontelungo* si avverte qualche ristrettezza rispetto alla rimanente opera del Bacchelli: una scrittura un poco arida e che vuol mostrarsi tale; un modo di disegnare figure a larghi tratteggi (esempio il « ritratto » della vita inquieta e confusa di Bakunin): mentre poi in qualche digressione la pagina prende una misura più ferma (l'inizio del cap. XXI). Oltre ai casi della Baronata e poi di Bologna, nel romanzo si muovono fatti e personaggi minori che occupano un quadro, un rigo soltanto (si veda, per tutti, Antonia): con un che di segreto che rianima tutto. Vogliamo dire che gli aspetti secondari del romanzo contano molto e fanno riflettere.

Con una certa rilassatezza, ma un tocco svelto, sulla « storia » degli altri la pagina inventa persone ed episodi che sembrano veri. Così, l'aria di « spettacolo » di una sera di festa alla Baronata; la comitiva dei ragazzi che si recano ogni giorno sulle rive del lago; o gli amori di Salzana con la contadina danno un altro sfondo al romanzo e una lontananza alle figure principali. La scelta dei particolari, non eccessivi, è suggerita da un istinto che vorremmo dire musicale, ordine e accordo fra il serio ed il faceto, veramente ispirati. Non potendo trascrivere, ci limitiamo ad indicare soltanto: « I ragazzi erano andati avanti a piedi. Ecc. » (p. 81, ed. Ceschina). Si legga il quadretto di Salzana con la cognata di Motta, dentro il ridotto di bosso, e si osservi la cura con cui era stato preparato e quasi difeso quel rifugio verde di rododendri e di alberi fitti per la siesta pomeridiana di Antonia. Ma la malizia dello scrittore, il suo sguardo acuto, è nell'aver fatto scorgere l'impudicizia del quadro dopo che il rifugio è stato offerto all'irreprendibile Olimpia.

Bacchelli ha spesso di queste scenette difficili, per le quali un particolare è tutto, e però talvolta le stacca con indifferenza: qui invece ha predisposto ogni cosa, anche minima: « Una volta Anna vi aveva trovata una forcilla da capelli da due soldi, che non risultò né sua né di Antonia ecc. » (I, 229) una pennellata rapida, piena d'intenzioni; un particolare da nulla e che andava detto in quel preciso momento dei primi sussulti della Baronata.

Perciò i personaggi sono molti e svariano entro a un fiorito naturalismo, quasi lo scrittore tentasse corde varie, qualcuna a volo in uno scivolo di nota. Più che un contrasto voluto, che poi risulta un vivace contrappunto, la presenza di tante figure, con il capomastro il contadino l'ortolano avidi d'ingrandirsi nel presentimento di una fine che spira dappertutto, indica il complesso lavoro dell'artista.

Financo Bakunin, visto da così vicino, in quell'ultimo sguardo al paesaggio presso lo Spluga, o a Bologna, travestito da prete — in quel sentimento vero o in questa finzione — descrive una nota comunicativa dello scrittore. E infatti, in ogni romanzo di Bacchelli un personaggio, per dirsi riuscito, deve possedere, molto o poco, dentro di sé, una specie di passione d'ogni tempo e di natura, come un motivo misterioso: uno slancio, un trasporto d'amore, quale che sia (Quirico Filopanti in una prosa del 1911, nel *Filo meraviglioso*: «era pieno di miseria e di carità»); oppure una zona di sentimento in cui le passioni appaiano più semplici, quasi di ogni giorno. La diligenza che varca l'androne dello stallatico (p. 84) e Cerutti nel salutare Bakunin («Sente arrivar la diligenza, ecc.», pp. 84-85); e il trotto svelto dei cavalli lungo una salita: una sfumatura, un'aura o di Stendhal o del *Lorenzo Benoni*. E lo schizzo del conducente e dei cavalli stessi: «Allora li toccò colla frusta nei pressi delle orecchie. Si slanciarono frementi [...], per ingannare il tempo dovette contentarsi di parlare ai cavalli, che gli rispondevano colle orecchie,...

» (p. 90): momenti diversi di quel gusto delle passioni ch'è al fondo della scrittura di Bacchelli.

La nota poetica è in questa «elementarità» dei personaggi (del *Diavolo* e dei migliori romanzi) e in ciò che li fa anche più smemorati e «carnali» («carnale» è aggettivo caro allo scrittore e vuol significare l'irrefrenabile delle passioni: don Abbondio, Perpetua, Agnese). Per questo, molte donne di Bacchelli sono quasi iperboliche (limitiamoci ad Argalia, voluttuosa e quasi innocente) ed eccedono in qualche cosa: ma con una specie di purezza che portano sempre, e fatalità o condanna di se medesime. Quando ragionano o peccano e insidiano la felicità altrui, lo fanno come d'istinto, seguendo una legge di natura o un sogno segreto.

Si è spesso parlato di un «barocco» del Bacchelli, e si è ricordata la prosa del Bartoli (grassa come certe piante tropicali; e grandiosa): ebbene, nel crear figure, specialmente di donne del popolo, in un paesaggio perenne, Bacchelli sembra che coltivi un'arte di gente di altro mestiere, di pieno istinto; rozza di disegno ma robusta e ricca di aneddoti anche delle persone.

Ma c'è, che interessa, il suo modo di costruire il romanzo. In quella ricchezza e perpiscuità di aneddoti (di fatti propriamente) una scena di solito s'inserisce in un'altra che non la presupponeva; o si hanno aperture improvvisate d'un capitolo, o di una pagina soltanto, non legate bene alle precedenti. E però (ad esempio il cap. XXI, «San Cassiano») con uno sguardo entro motivi profondi e che non disamina il lettore; anzi, il lettore ricerca volentieri la divagazione o qualche sottigliezza dell'intelligenza, il quadro minore:

quello spirito critico che fa da chiaroscuro al racconto e muove la fantasia. Ricordiamo nel cap. XXX il modo con cui è descritta, a più riprese, la folla di contadini e di ortolani e delle donne che si affrettano al mercato, nel coro degli avvenimenti di quella mattina; o il rifugio di Bakunin a Bologna, povero e squallido come in un triste romanzo russo; quelle vie e viuzze a pagina 99, che ricordano Rosai: con le ombre ammassate quasi in un punto; e ancora, in uno studio di tutte le parti del romanzo: la « vignetta » con le signore e signorine « in vesti di colori vivaci », che si recano in villeggiatura (cap. XXI); e Sandrone, quel barrocciaio appena uscito dalla fantasia di un grande scrittore (la veglia nel capanno a p. 105, vol. 2°; e così in altri episodi). In quel gusto del chiaroscuro, o studio, può darsi che alla fine domini una certa bravura (II, 146: il carro dei cani ribaltato nel canale e l'incontro del bullo con Abdon Neri, p. 151), o una qualità soltanto: il piacere dell'autore nel descrivere commentare e fermarsi ad ogni angolo del romanzo come in un crocchio (qui ed altrove): ch'è un modo immediato di raccontare, quasi un nuovo genere. Spiega lo stesso Bacchelli: « Lettore, questo e i miei libri variano, come varia sul suo tema la musica e sui termini suoi fissi la vita, e variano e varieranno tanto più liberamente quanto più abbian ferma ed umana la loro intima unità » (*Oggi domani e mai*, p. 183). « Quel tanto di nativo, inventivo, mordente e spiccato che fa stile » (*ivi*, p. 36) è proprio di Bacchelli: e certo provoca disuguaglianze; ma le avverte il critico, il lettore comune forse no, anzi se ne appropria come di cosa rara.

Può darsi che avesse ragione il Momigliano, e l'ha senz'altro: « Riccardo Bacchelli è rimasto il più letterato dei rondisti » (*Storia d. lett. it.*; vol. 3°, p. 260): secondo noi, nel solo modo in cui può esserlo uno scrittore in cerca di ogni segreto, anche erudito e prezioso, della sua personalità, e completo di sentimento.

Del primo libro significativo — o diverso — di uno scrittore si suol esser lettori più lenti: nel caso del *Diavolo al Pontelungo* ogni nostra osservazione può anticipare ciò che andrebbe anche detto dei libri successivi. È già ricco dei motivi che formeranno la prosa e la narrativa di Bacchelli, e di un atteggiamento ch'è di appassionarsi alle cose che racconta.

Invece che monotonia ne viene ai suoi libri una varietà grande ed una esecuzione che tiene del coro: oltre che il sentimento degli altri v'è quello, più antico, dello scrittore. Se mai, si può dire che quest'intrecciarsi nelle vicende dei personaggi provoca talvolta, più che discordanze, vere intrusioni: citiamo, per tutti i casi simili, *La città degli amanti*, 1929. Ma è solo difetto di distribuzione dei piani del racconto, o meglio: aver voluto scrivere tre racconti diversi e averne poi formato uno solo. Il lettore dovrà idealmente staccarli per conto suo: l'idillio di Jannette con Eustachius (questo nome ironico in un quadretto trepido e turbato come un racconto di Maupassant), la descrizione di Codroipo il 30 ottobre 1917 e degli amori di Enrico De Nada e di Cecchina; infine, il capitolo vero di questa « città di artificio »: un *monstrum* addirittura, e senza la leggerezza di un Anatole France o di Shaw.

Ma torniamo al *Diavolo al Pontelungo*. Il difetto artistico è di un certo stacco fra il primo ed il secondo volume, con personaggi, nel primo, che non si ritrovano più, salvo Bakunin e Ross che lo segue anche a Bologna. Ogni capitolo dell'uno e dell'altro volume è ovunque sentito come « bozzetto » a sé: come se interesse dell'autore fosse fermare un'immagine o un disegno o una scena soltanto, secondo un metodo che porterebbe anche a maggiori distacchi (e infatti nella *Città degli amanti* i capitoli si suddividono ancora, in tanti paragrafi).

Per fermarci per ora ad un periodo di tempo che va fin verso il 1932 e che ha come limite un primo gruppo di letture che si concludono con *Oggi domani e mai*, diremo che il romanzo segnato in parentesi può anzi far sospettare che la narrativa di Bacchelli abbia veramente quell'origine impura, mista e complessa, a cui accenna il Sapegno (*Compendio ecc.*, vol. 3° parte 2ª; pp. 455-7); « un alto senso dei problemi artistici » cresciuto in un « clima di riflessione e di cultura », che può anche diventare calcolo, suggerimento dall'esterno (« una rete di ripari e di cautele », dice ancora il Sapegno). Ma è poi vero che quella impurità non teme affatto i rischi di un'avventura — altro che cautele! — fin nel disegno di un romanzo: e lo si è visto nelle tre parti diverse di cui si compone la *Città degli amanti*, una delle quali, la seconda, si era scorciata da sé e sembra isolarsi da tutto il resto: bellissima.

L'arte con cui il Bacchelli ha lasciato come in sospeso, e da non riprendere, l'idillio di Madame Ardelin nella prima parte — la veranda sull'acqua a pagine 37-40 e subito dopo la figura del portalettere — è intanto del più puro romanticismo; ossia l'arte di Bacchelli passa sulla pagina con un incanto piacevole.

Si legge con più adesione al « genere » l'altro romanzo, *Una passione coniugale* (1930). Col suo sfondo di pianura veneta e di bei soggiorni, ha fatto pensare al Fogazzaro: una delicata morbosità e una tinta crepuscolare sembrano avvolgere anche la passione religiosa e i ritegni di Agata. Spesso l'autore pone questo personaggio accanto al profilo di una colonna, all'ombra trepida di una cappella o sullo sfarzo di marmi e di sculture della facciata di San Zeno. Ne viene al romanzo un ritmo voluttuoso anche di ricordi e di antiche erudizioni, fatto per assecondare un che di molle e di dubitoso che si espande nella pagina. La critica ha notato una certa contraddizione nella vicenda e il modo ambiguo con cui essa è comunicata al lettore: la vita di Giulia e di Giorgio sembra narrata due volte, prima nel racconto vero e proprio fino al suicidio di Giorgio e dopo, attraverso il diario che si ritrova di Giulia e le lettere al marito. Con ciò che di strano e di acre vi si può scorgerci, il romanzo ha però una linea precisa e semitoni che smorzano il calore d'immaginazione proprio allo stile di Bacchelli.

Pochissimi (due, tre) i personaggi ed appena accennati quelli minori, per concentrare meglio la vicenda e abbreviarla in scorci suggestivi. Fra quei personaggi minori notiamo Anna che dovrebbe dare al romanzo e a quel mondo segregato un'aria meno antica e solitaria: un lampo di spregiudica-

tezza e di modernità che vogliono esser vere. E infatti turban l'animo devoto di Agata. Visto di sfuggita, in una piazza di Verona, con un pensiero suo, il fratello di Giorgio dopo che questi si è ucciso. Sorge nella pagina un lontano ricordo di malintesi, ora sedati da una speranza. Ed è su questa speranza che, cercando il testamento, si scopre il diario peccaminoso di Giulia. Un gruppetto a sé, ma intriso di colore, è la famiglia dei contadini: la servetta che ha riflettuto a lungo sui padroni ed ha spiato ogni mossa di Giorgio accanto al cadavere della moglie; ed ora ne riferisce ad Agata, sorpresa in un pensiero di stupefatta pietà e di miseria. Agata è figura di alta espressione: muove di continuo il racconto e alla fine lo conclude.

L'aria dimessa, tutta pudore, e sul volto un velo di delicata bruttezza: lascia dietro di sé un rimescolio di pensieri che sollevano i toni grigi del romanzo. L'ambiente, una villa della campagna veronese ed altri posti del luogo: quelli e non altri, più che da Giorgio e da Giulia riceve dalla sua presenza una luce naturale. Quella solitudine dei due coniugi non è il mondo solito di Bacchelli (dove pure s'incontrano Emilia e Fabio di *Oggi domani e mai*); ma la pagina ne accoglie una vibrazione che spesso manca alla sua prosa, quando non rievochi antiche passioni di lavoro ed aspirazioni gagliarde.

Dalla «moralità» di Bacchelli, antica quanto i proverbi e le sentenze dei suoi romanzi, il mondo di *Una passione coniugale* esce mortificato e senza speranza; pieno di dolorosa coscienza e ardente nella sua impreparazione alla vita. Ha l'aria di esser stato scritto in un tranquillo ritiro, con l'animo di un romantico 1830, tra una raffinatezza ed una galanteria alla George Sand.

Appunto in questo limite tra di letteratura e di vita esso trova il suo equilibrio, fatto di una nota sola, tra realismo ed arcadia. Per sentirne il fondo di passione, non diverso da tanti altri libri di Bacchelli, giova avere in mente — e parrà strano — il senso d'incubo e di perversione di un libro di storia pura: *La congiura di Don Giulio d'Este*.

Noi ci affrettiamo a lasciar da parte, perché meno convincente, l'altro romanzo di sette anni dopo: *Iride*, 1937. Uno scherzo che finisce per esser macabro dà alla vicenda un che di fisso e di preordinato (prima infatti che il lettore capisca, il romanzo ha tutt'altra aria) sebbene in certe parti, in quelle che descrivono gli scioperi agrari, sia di preparazione a programmi più vasti. Insomma il romanzo si complica di una trovata fatta seguire ad argomenti più congeniali. Bellissimo, però, il senso di memoria perduta che vi si aggiunge dopo e che riempie il tempo di ciò che con apprensione e stupore la gente dice e favoleggia.

Oggi, quantunque Bacchelli continui ad esser soprattutto l'autore del *Mulino del Po* e del *Diavolo al Pontelungo*, l'altro romanzo, *Oggi domani e mai* (1932), ha motivi e vasta tela di altrettanta vivezza e profondità, ed uno svolgimento che fa presentire problemi morali e interessi umani dell'opera maggiore.

Il lavoro di Bacchelli è ora così fitto che la biografia dello scrittore, specialmente per chi come noi non la conosca tutta, viene a confondersi con la

storia dei suoi libri. Un esempio di compiutezza, di varia e ricca rappresentazione, in cui la prosa narrativa prende leggi metriche sue proprie e cadenze come di strofa barbara (per dire libera) nel dividere a tempo l'azione e poi aprirla su alti pensieri.

In questa ripartizione quasi continua dei quadri, gli scorci di paesaggio, come nel Carducci, non sono mai riempitivi: cominciano e si chiudono in colori e forme delicatissime che trattengono qualcosa della sobrietà lirica del Manzoni. Anzi, giacché *Oggi domani e mai* si svolge entro vecchi nomi milanesi, qui più che altrove il richiamo risulta suggestivo: è un modo di commentare, per mezzo del paesaggio. (Nella *Passione coniugale* si sentiva Nieve, ma solo in qualche immagine o particolare isolato: « Le sue stanze s'aprivano sotto un loggiato, che dava sopra un vecchio giardino inselvaticito », p. 23. Dopo, la frase è sempre diversa).

Per *Oggi domani e mai* si ha una definizione già pronta: quadro di ambiente e di costume contemporanei. I personaggi appartengono ad un'epoca determinata; ma ognuno con un lampo diverso nella persona. Tutto ciò è del migliore Bacchelli, e noi ci siamo ricordati dell'*Education sentimentale*: non tanto per l'atmosfera di « storia morale » di una generazione, quanto, secondo il metodo dello scrittore, per il senso lirico dei luoghi e quasi tecnico e storico.

L'amore e le ambizioni a grado a grado si avvolgono come in una stessa passione; e le figure riescono perciò più intense, meno esteriori. I piani del romanzo si formano secondo un principio di architettura nel quale le tre parti sembrano sviluppare insieme un'idea di armonia. Nessuna è molto più lunga dell'altra, il formarsi dell'una si proietta sulle altre, e quest'ultime si riannodano all'inizio secondo una legge che dove è la fine è anche il principio di ogni cosa: parlando secondo sentimento, dov'è uno sfacelo può anche esservi una speranza (e questo è il valore simbolico del titolo che chiude il romanzo).

In quel senso delle parti ben disegnate e ben distribuite, i personaggi vengono su con i doni più naturali: Emilia, sempre un po' incerta e come affascinata della sua stessa femminilità riottosa; la signora Valentina, personaggio di formazione delicatissima, lenta a svolgersi e in ombra, ma viva di sentimento per la carità verso gli altri e con un velo di dimenticanza per tutto il resto; in apparenza più forte, ma osservata con un sorriso, la figura del marito, il signor Raffaele, vecchio impenitente, già mercante di canapa arricchitosi nelle speculazioni: una figura in anticipo del *Mulino del Po*. Quando essi appaiono, la pagina si stacca con la certezza di essersi fermata a tempo e sotto una luce giusta; assorta in un mondo che si consuma dietro leggi difficili. Un secondo gruppo: l'uomo fatto per il lavoro e l'amico banchiere che gli insidia la moglie senza riuscirvi, con un fare sempre più oscuro.

Non vogliamo, neanche di scorcio, riassumer la trama lunghissima: il romanzo è imperniato su un sentimento di contrasto tra l'amore ad una persona o ad un'impresa e l'interessamento, per altre vie e mille intrighi, alla

vita. Ma tanto più forti son le passioni, tanto più frequenti i pericoli; più la vita gira e più ognuno prepara il suo destino: Emilia, prima amorosa poi a tratti dimentica senza malizia e solo per un piacere di tutta se stessa, nei momenti di maggior abbandono (il primo capitolo s'intitola *I giorni belli*) prende divertimento agli accenni grossolani di Franceschino Crevascoldi, buon diavolo, pauroso in guerra ora intraprendente ma senza fortuna in ogni progetto di un nuovo affare. Emilia sa della passione silenziosa di Marchino (quella figuretta dubitosa, infine timida e delicata: ma senza risorse) e non evita di stargli vicino, quasi innocente, e splendente; frequenta la compagnia di Melasse innamorato di Giannina Limido, attirando su di sé, per riflesso e dispetto, le attenzioni dell'uomo; e questi però cerca l'occasione buona per insidiare Giannina. La quale, in mezzo a tante cose diverse, è figura ch'è sembrata incerta e con qualche dubbio sulle sue qualità: per noi, forse la più umana («sicura di sé», è detto a p. 400) nella pagina vigorosa. Bacchelli la segue come fosse la nota giusta fra corde che stridono.

Accanto, la figura dimessa, quasi insignificante, del marito. Ma in questo giuoco di figure che differiscono, soprattutto nel sapersi contenere di Giannina, l'arte di Bacchelli ha finezze che si scorgono appena. Ecco un particolare che sembra un po' a caso: Giannina va in cerca di un'abitazione e s'imbatte in una padrona di altro affare, nel disordine anche di un orto in cui la figura di un omaccione ha luce ed aria attorno come in un Renoir. Prima ne è sdegnata e sorpresa; poi, quando è già a casa, nel mezzo della cena in ritardo e dell'ora stanca, ne riferisce al marito, divertita. Sembra una malizia di quel suo carattere che ama l'intrigo e lo schiva.

Allo stesso modo, d'improvviso, Bacchelli, a un certo punto, introduce un innominato, l'ex tenente M., compagno intrepido in guerra ora umiliato nella persona disamorata (il lettore ha un identico moto di sorpresa verso la fine: mentre, curvo e subito raddrizzatosi con una mossa di fierezza alla vista dell'amico, al quale non si era dato a conoscere, con andatura studiata M. scantona nella stradetta in discesa).

Poi, di continuo, la trama si allarga ma un poco si disperde: non manca il superfluo, un dialogo troppo lungo (pagine 289-291 e 524) o una scena che si poteva evitare, ad es. la serata in casa di Franceschino Crevascoldi. Il Bacchelli non ha saputo rendervi il senso di pena che ispira Crevascoldi e rappresenta con qualche eccesso Pimpinella.

Oppure l'incontro di Fabio Anceschi con Leni: siamo quasi al centro della seconda parte, che s'intitola *Declino*. Fatti e figure prendono più apertamente avvio da romanzo sociale (a un certo punto, pagina 235, è detto: «ad un autor di romanzi spetta soltanto di contribuire a chiarir la nomenclatura dei sentimenti nel vocabolario dell'epoca»; e qualche riga prima: il pregio di un romanzo «sta nel cercare caratteri e sentimenti di ciò che sfugge ogni giorno»), e si ha l'impressione che Bacchelli voglia esaurire e ironizzare argomenti di un'epoca o di un costume: la malattia di Emilia, lo psicanalista, la figura in chiaroscuro dell'avvocato.

Il sentimento del romanzo è in quel certo rancore che sempre affiora e si smorza nell'animo di Anceschi e par domato dal piacere ch'egli ha della sua donna. Nel rendere questo sentimento amaro e continuo lo scrittore ha creato grandi pagine episodiche: le regate sul lago; la visita a Sabbioneta e i cinque giorni che gli amici trascorrono nel « Castello », con i discorsi frivoli ed i primi sbuffi dell'inverno nella malinconia di un litigio. Spunta a tratti qualche personaggio che par tolto alla novellistica antica, con aggiunte da romanzo picaresco: Aristide a pagina 291 e, nel primo capitolo, tutta la famiglia dei coltellinai.

Così, anche noi, come l'autore, cerchiamo di esser completi: nel modo, s'intende, in cui può esserlo un lettore comune, e di un'opera così ampia, di romanzi: dove anche i difetti — se ci sono, e ci sono sempre — sogliono esser più in vista (e però scoprono meglio i pregi). Il lettore, per conto suo, ricerca certe pagine, certe armonie: la descrizione del temporale (pp. 534-537) e la sosta nella baracca, isolata sul terrapieno quasi ad indicare le difficoltà di quel giorno e l'animo di Anceschi; il ritorno di Giannina nel paesetto chiuso fra i monti, da cui aveva creduto di potersi staccare; la casetta di Moncucco alla periferia di Milano, sui Navigli; e i due vecchi ortolani, fedeli al loro tempo passato. E si potrebbe continuare. Ma ecco il romanzo più puro, *Mal d'Africa* (1934).

La sensualità della fantasia di Bacchelli qui è più aperta, diffusa in tutto il libro: come soddisfatta e più quieta.

Sicché, protagonisti sono il paesaggio le foreste e feticci ed amuleti, i fiumi e il clima e gli animali e le stagioni, l'indolenza misteriosa e calda della natura; la melanconia sottile, quasi impercettibile, infine romantica, di Casati.

Un capitolo è intitolato *Il sole di Olopo*: attorno si accendono dispute e meraviglie. Ogni riga è un grafico stupendo, pieno di gesti e di colore; il tono letterario di qualche frase, misto ad un accento che sa del Carducci (« sotto la perenne serenità del sole », p. 27), ora, a momenti, è quello più adatto. Quel senso letterario qui lavora dentro la frase per ricavarne una purezza disperata: un che di fiabesco e d'irreale.

Così in certe figure di adolescenti, in certi episodi che sembrano emergere intatti dai millenni. A pagina 122, Chitibo e Netolu che si affacciano bocconi al margine di una sorgente e s'indicano nell'acqua le nuvole e poi si cercano nel bosco dietro l'eco che fa il loro nome, chiamandosi. Più oltre, l'apparizione di Levilai, la fanciulla negra (p. 131); più oltre ancora (p. 215), il canto disperso e tenero della cutrettola. Insomma Bacchelli fa ciò che intendeva di fare Flaubert: mette in musica ogni cosa.

« Mettere in musica » spiega questa definizione del Cecchi: « Nella pratica di Bacchelli è qualcosa che ricorda i vecchi, gloriosi operisti, sempre in cerca d'un bel libretto da musicare » (nel « Corriere della sera » 28 giugno 1955: a proposito di *Tre giorni di passione*); essa aiuta a cogliere certi « passaggi », a intendere uno strano romanzo, *Il raddomante* (1935), orche-

strato a mo' d'intermezzo, su un'idea gioconda e da burla. Giacché Bacchelli ha anche scritto atti unici e favole sceniche, con figure e personaggi e dialoghi da vecchia novella popolare, questo romanzo ci sembra la lunga didascalia di una commedia a soggetto: propriamente con lo spirito di un Carlo Gozzi allorché portava le favole fin sul teatro. E diceva intanto il Sainte-Beuve, che la giocondità elimina a teatro ogni inverosimiglianza.

* * *

Per certi caratteri (una moralità che trabocca e cresce di continuo, un sapore di favola paesana), il *Rabdomante* sembra introdurci alla trilogia *Il mulino del Po* (1938-1940). Conviene però ricordare una distinzione retorica dello stesso Bacchelli: « storia, o vuoi poema » (p. 10 del 2° vol.) egli definisce il suo nuovo romanzo.

Gli altri libri, dunque, nell'unità artistica dell'opera, sarebbero, rispetto al *Mulino*, come tanti frammenti, premesse od opere minori. Non si tratta, nel più largo disegno, di dimensioni soltanto, in mille e più pagine, ma di un ritmo nuovo che regola dall'interno un seguito d'anni; un'ispirazione corale, ampia come le stesse acque del fiume che si volgono e rivolgono per la loro ruota laboriosa.

Il Contini ha accennato ad una « vena ariostesca » (*Un anno di letteratura*, p. 23) cui giova « ogni opulenza anche di cornice »; ma l'umore inventivo per cui, ad esempio, è ariostesco Stendhal, è ciò che meglio risente dell'Ariosto; una vena ariostesca è nei paesaggi più semplici e in quelle parti del racconto ancor trepido nelle righe. Ecco Scacerni alla ricerca di un rifugio e il ripresentarglisi improvviso dei luoghi familiari fra gli aridi sterpi ed i canneti: « Lazzaro guardava la spiaggetta sottile, dolce dolce, su cui finiva la boscaglia della Mesola, inclinando sull'acque le folte piante » (I, 53); ed eccolo più oltre, sulla « strada del sale », fermarsi incerto ad un frascare e stormire di fronde (« forse un animale notturno smuoveva foglie secche camminando cautamente; bastò perché gli sembrasse di udire ecc. »; p. 92). Appena un ricordo insigne (« Si segnò, e si calò giù dal muro sbrecciato che offriva molti appigli »; p. 89), e subito il personaggio si ritrova in un'aria più propria che sa di avventura (tutt'altro è perciò lo spirito degli incontri del Bacchelli col Manzoni dei grandi capitoli su Renzo) e in cui sono lontani e melanconici fantasmi (« e prima che potesse contarli, quei passi, dal settentrione, di dove s'erano spiccati, toccavano l'altro estremo dell'orizzonte » p. 92).

Tutto questo si vedrà meglio procedendo nella lettura; ma intanto l'opera si apre tutta vaga in una notte sul Vop: non più che un prologo, quasi una fantasia, con quella figura però di donna che varia intensamente il paesaggio. La morte del Mazzacorati è l'espedito romanzesco: ciò che di più vivo è nei due primi capitoli è appunto quella figura di donna che poi Lazzaro abbandona in un'alba dolorosa; un'ombra amara sulla neve tormentata. Ne rimarrà a Scacerni una nota lunga e curiosa di sensualità e di patimento;

una volontà che alla fine sarà troppo domata e quieta nella solitudine. Una certa incredulità, da vecchi poemi, spira attorno alla persona di Scacerni; un dispetto di sé e di chi non gli assomiglia; una soggezione grande e superstiziosa a memorie e a leggi superiori. Senza il turbamento e il contrasto che l'avventura gli porta nel carattere — il discorrere che se ne fa per miglia e miglia —; senza l'aria trasognata e dispersa della vecchiaia (II, 107 e sgg.) — un'eco del rimescolio che gli mettevano nel sangue il verso e il volo e la caduta sotto il piombo del repentino e difficile beccaccino autunnale, quando l'attendeva al passo » (I, 152) — molti episodi non avrebbero quella dolce vibrazione.

La passione morale dello scrittore, e un'arguta melanconia, suggeriscono particolari anche minimi: il pioppo solitario a pagine 130 e 137; gli scorci animati di case sotto l'argine, gli stradelli solitari: quello, così vivo, che porta alla possessione degli Annichini; o i cammini invisibili nella boscaglia, e il podere di Dosolina: un'aria lenta dappertutto e come in agguato di terre di confine, al limite con altri stati; e un modo segreto, per nulla storico o sociale, di evocare l'avventura e il contrabbando fra quelle terre, in quell'epoca. E la chiarezza con cui Bacchelli, all'improvviso, sull'orizzonte, ridesta l'immagine della città lontana, Ferrara: una passione irraggiungibile per chi sta nelle valli; e per chi la vede la prima volta, dolce e calma nelle sue strade incise d'erba, con le belle chiese e i conventi e le piazze d'aria; o la « Diamantina », povere pievi solitarie e casali sperduti e polesini brulli: tutta una fantasia ricavata dentro le cose. Anche un modo d'interpretare i fatti, che dà al racconto sfondi che restano e continuano fra gli uomini.

E tuttavia non si disperde mai la storia di ognuno: il riflesso che sempre perdura della persona di Lazzaro le volte che Alpi porta il discorso su di lui: accresce di dispetto e di millanteria una nota vaghissima del romanzo.

Il tono si fa grave allorché passioni singole, contese liti e propositi tristi, corrono quelle contrade, sfiorano povere case di contadini e di braccianti angariati da astuti mercanti e da bottegai che intrigano con i potenti. La commedia si mescola di continuo al drammatico; dai toni che a volte incidono particolari da nulla e come sperduti in una scena più grande, ne scaturiscono altri che colgono il deformarsi delle passioni, simile alla perdita di un bene. E fra gli errori e gli inganni, un sentimento di pietà: quello, grande, delle donne, e magnanimo del prete della Guardia.

Qualcosa delle antiche descrizioni dei poemi cavallereschi penetra in certe parti del *Mulino*; perciò i vari motivi si alternano e si sovrappongono pittoreschi in scene singole, formando un tono solo ch'è di epica popolare: epica del timore religioso e dei costumi semplici (Dosolina il giorno della visita del fidanzato; e anche dopo, nelle cure per l'orto e nell'affetto indifeso per il figlio, misero di persona e angusto e tanto diverso dal padre); dell'offesa patita e dell'orgoglio di popolana (Cecilia dinanzi all'impiegato dello stato civile).

Epica cioè di un accordo di tante note nella disarmonia della vita; epica

del guadagno e della paura e della piccola sottigliezza di Coniglio mannaro, preso anche lui da un pudore profondo allorché lo sbeffeggiano dinanzi al figlio giovinetto.

La presenza di Coniglio mannaro avvia il romanzo verso altre direzioni: Bacchelli lo ha concepito in un accordo direi musicale tra l'intimo della persona e il fisico (« Aveva piedi spampanati e leggiери, e li buttava, nel passeggiare, come si suol dire, a gallo, specie quand'era soddisfatto e si stimava », vol. I, 367), come la nota amara e appassionata di un mondo senza scrupoli. L'intrigo e l'astuzia diventano la musa del romanzo, tolgono a qualche scena « picaresca » della prima parte ciò che sembrava meno spontaneo o una bravura (un di più nello scontro tra Scacerni e il Beffa; tra questi e Fratognone; tra Scacerni e il Raguseo), e insinuano dappertutto un'aria di calma sospesa, un dire e non dire che lega il romanzo alla sua ispirazione più genuina. Quando poi l'intrigo non è più dei grandi fatti, ma tocca sentimenti modesti e scrupoli di famiglie, allora la grande legge del dolore sconvolge il piccolo mondo degli affetti e delle consuetudini: e si giunge al momento più alto del romanzo.

Con la morte di Orbino e il ricordo di una credenza popolare (Berta in riva al fiume attende che a valle le acque le restituiscano il corpo di Orbino), un che di favoloso si aggiunge al ritmo della prosa di Bacchelli; l'ispirazione melanconica, in fondo segreta, del *Mulino* annoda le trame e le disperde per subito dopo riprenderle come fa la poesia. La sobrietà è qualità rara in Bacchelli; ma si legga il colloquio di Orbino con lo zio (vol. III, 445 sgg.): per ciò è nato spontaneo il paragone con la forza lirica del Verga.

Bacchelli è scrittore che alla formazione umanistica deve una certa difficoltà d'invenzione, comune ai « carducciani » che trattarono il romanzo o il racconto: la levità restia o, come notò il Pancrazi, l'irrigidimento della prosa di un Albertazzi; il moralismo, un po' da professore, del Panzini.

Ma è ugualmente riuscito a far lievitare in profondo una passionalità che non è solo letteraria ed erudita, un trasporto per i sentimenti originali, quasi senza scorie, e un sapore di terra e di storia umana in un antico sentimento di generazioni.

Le rotte del Po e le leve di Napoleone o le carestie da cui si fanno contare gli anni; le tradizioni di famiglia e il ricordo dei congiunti che si avventurano nelle lotte sociali, assumono in Bacchelli aspetti più vivi d'una semplice rievocazione di color locale qual'è la sommossa dei contadini nel *Mastro Don Gesualdo*.

Intanto: il carduccianesimo erudito degli scolari e seguaci, incontrandosi nel Bacchelli con le esperienze morali ed artistiche della Scapigliatura e dei primi veristi milanesi e, risalendo indietro, con la scuola lombarda, come non vietò al Panzini di darsi un fondo ambrosiano, alla De Marchi, si scioglie nel Bacchelli in un'eco che proviene dalla nuova familiarità del Carducci col Manzoni nel *Discorso di Lecco*. Una provenienza, del resto, meno controllata di chi era cioè molto più giovane dei « carducciani » veri.

Perciò la parola in Bacchelli ha un fondo di antica struttura e sapienza, con riflessi e problemi nuovi nell'apparente schematicità sempre uguale; una febbrile consonanza col vero ed una fantasiosità tutta colore e forza introspettiva, quasi assurda nella sua aspirazione realistica.

Leggendo, come raccomandava il Croce, secondo poesia, diremo ancora che l'arte di Bacchelli riesce a dar figura a personaggi che sono essi medesimi il tempo e le stagioni, le temperie e le ore fisiche (frasi, codeste, dell'*Omaggio al Conte Tolstoi*, 1921). E però vero che nel *Mulino* non v'è sempre questo tono da « età dell'uomo », per così dire mitico e superiore agli avvenimenti; anzi, v'è tutta una storia particolare di cose umili che ne formano il vero sentimento e aggiungono una vibrazione più calma. Senza proporsi modelli e preordinare ingegnosi trapassi da un tono all'altro, ecco le persone pie nel romanzo: il parroco della Guardia (si pensi alla maniera « dotta » con cui in *Rubè* è introdotto padre Mariani), la monaca santa.

Bacchelli quasi ignora i problemi dell'anima; nemmeno preannunzia al lettore incontri che ambiscano ad esser famosi; segue invece la via di una comune conoscenza: Dosolina che suggerisce a Lazzaro di recarsi appunto da Madre Eurosia; o il modo con cui essa facilita un colloquio del figlio con Don Giuseppe Romagnoli (« Dosolina li fece trovare insieme al Ponte della Pioppa, ecc. », vol. II, 19).

In fondo, un'affezione poetica alla vita morale e al valore umano delle tradizioni storiche, mantenute in una cerchia più breve di quella magnificata nell'omaggio al Tolstoi: « le generazioni si guardano a vicenda e reciprocamente con occhi di giovani verso gli adulti, e poi di adulti verso i giovani », ma con eguale respiro, di forte concezione; e viste anche attraverso le deformazioni e le aberrazioni e i piccoli inganni.

Così *La Cometa* (vogliamo accennarvi ora, con un salto nella cronologia), simile al *Rabdomante* di quindici anni prima, è una specie di correzione, o sfogo della fantasia, ai momenti più rigidi e tesi: un'ironia del troppo umano; un mescolarsi di stranissimi tipi nella vita dei semplici ed estasiati, che alleggerisce in parentesi la penna di Bacchelli. Il gusto d'inventar paesi e di veder quelli veri in una luce artefatta, porta lo scrittore a dogmatizzare; lo porta anche al simbolo, troppo scoperto fin nel titolo e nella pagina di chiusura d'un romanzo scritto a ridosso del *Mulino*: *Il fiore della mirabilis* (1942).

Bacchelli ritorna ai romanzi di fantasia, nei quali ambienti reali delle sue migliori pagine fanno da sfondo a personaggi quasi da parabola; e poiché *Il fiore della mirabilis* è un lavoro in margine, le scene che ancora più colpiscono sono quelle d'insieme, di una folla o di un popolo, nella sgargiante atmosfera di passioni che ci riportano alla recrudescenza di certe scene del *Mulino*. L'accento lirico è però nella figura della Zaira, a un tratto melanconica: « lei sentiva nel pittore strambo una natura diversa che l'intrigava » (p. 248); « una certa pallida delicatezza di carni » che la teneva in timore: « qualcosa come il senso di fare uno sproposito ».

Dopo il *Fiore della mirabilis* Bacchelli ritorna su ambienti e personaggi

dei suoi primi romanzi (del genere «intimo», secondo la distinzione del Rovani). Sembra di aver già letto altre volte le stesse cose: figure e situazioni, parole e inflessioni che forse avevamo un poco dimenticate. E però una monotonia che leviga meglio il contenuto dei libri.

È un fatto che gli ultimi romanzi non ci danno un Bacchelli diverso, sebbene essi siano più intensi nel rappresentare in più complesse ragioni morali sentimenti ora di amore e di passione, ora di fedeltà a se stessi. *L'incendio di Milano* (1952) ripete in Melania Mèrici lo studio della bellezza inappagata, morbida in un pensiero nascosto, ch'era già stato di Giulia Residori nella *Passione coniugale*. E per quanto le situazioni siano diverse, anzi opposte, e nell'*Incendio* sia tutto più modernamente realistico e senza nulla di appassito — il malsano che scontentò Pancrazi —, una nota di abbandono esclusivo le fa eguali nella differente tematica. L'amore è sentito come una specie di rancore, di tradimento verso ciò che di quieto si era ormai formato e rasserenato. Ma nella *Passione coniugale* lo studio di sé sembrava cosa lontana, di un'età romantica, anche per l'impianto più letterario di tutta la pagina; in Melania invece è un colore vivo che porta a turbamenti più profondi, ad una comprensione per gli altri nel sentimento di ciò che l'affascina e pur la trattiene nella sua natura. Ed è questa la nota originale del romanzo.

Anche nell'*Incendio di Milano*, come nella *Passione*, v'è un sapore fine Ottocento che non si limita al titolo di un capitolo, «Sfollando arredi e ricordi di un salotto musicale», ma si spande dappertutto nel contrasto fra un'età che pare lontanissima (e, infatti, dopo il *Proemio*, si ha la prima parte: *C'era una volta*) e gli avvenimenti che sopravvengono.

Una certa dispersione sentimentale è nei lunghi ragionamenti che Bacchelli impresta alla pagina; e perciò appaiono più indovinate le figure secondarie: su di esse l'occhio si ferma con più calma, concentrandosi in poche linee, le meno appariscenti. Si direbbe che il protagonista gli riesca sempre ad uno studio di carattere, mentre i personaggi lasciati in ombra appaiono e scompaiono con un pensiero proprio, com'è di Barzola (in *Tre giorni di passione*, per ora l'ultimo libro, 1955), il contadino rimasto fedele al padrone dato per disperso: addirittura un motivo poetico che oseremmo accostare al motivo di «Giovedì», il povero cane del *Demetrio Pianelli*, il quale seguita un pezzo «a urlare nell'ombra contro l'uscione aperto del solaio».

In questo indagare psicologie, quando cioè il romanzo di Bacchelli vuol esser del genere «intimo», la sua narrativa ha qualcosa d'innaturale e di forzato che cambia ritmo e si decanta solo nelle descrizioni d'ambiente e nei particolari: l'attesa e l'incertezza di una sera sul lago, gli incontri di Itamar con Giuda, il ritorno alla casa paterna nello *Sguardo di Gesù* (1950); la descrizione della «città bassa» ed i mille occhi nascosti che spiano; i grandi pascoli solitari nel *Pianto del figlio di Lais*, e l'altura su cui Lais si ferma a lamentare l'amore perduto. Il romanzo gli riesce più nuovo (s'intende il romanzo venuto dopo l'esperienza del *Mulino*) allorché l'intreccio delle passioni è mantenuto su un pensiero allusivo, direi su di una certa mitologia dei sen-

timenti, quasi su di un simbolo saputo velare: com'è nel bellissimo *Il pianto del figlio di Lais* (1945), lavorato come una raffinatezza o una notizia da «poema conviviale», romanzo tra l'antico e il moderno.

Per render meno convenzionali gli intrecci nel genere «intimo», Bacchelli ha bisogno di curare molto la cornice: case padronali di campagna com'egli solo sa descriverle nell'arguta raffigurazione di una «stampa»; e ascendenze di vecchie famiglie provinciali, e interessi dei discendenti venuti a scontrarsi con i tempi nuovi. Ma poi di rado tutta la vicenda riesce ad esser semplice come la cornice, nella modernità realistica a cui Bacchelli aspira. Sotto l'influsso di codesta «modernità» egli ha solo acuito la parte sensuale di ogni sentimento: un eccesso anche di ciò ch'è più puro: una sensualità spessa ed acre che si dona intera alle occasioni ed accentua l'aderenza realistica dello stile e dei quadri.

In questo senso è perfettamente riuscito *Il figlio di Stalin* (1953), terso ed equilibrato nello studio dell'intimo motivo di Jacob e dell'atmosfera pesante del campo di prigionia, con quei tratti da opera buffa dei custodi. Si veda com'è resa, con ritmo fermo, l'aria di diffidenza attorno a Jacob, il senso d'abbandono d'ogni suo atto all'errore degli altri; e l'impressione di smarrimento nel più forte, in Erg, durante l'interrogatorio lungo la fuga.

Attraverso queste note d'un'ispirazione che vuol esser più sottile e vicina ai gusti morali dello scrittore, si ricompone l'equilibrio di tutta l'arte di Bacchelli nel doppio motivo di un ambiente «storico» e di un presente drammatico che prenda un qualche aspetto o colore dal passato, o un'inflessione fuggitiva come in un verso del Carducci, voluttuoso e melanconico.

Cosicché codesti romanzi «minori» degli anni fra il 1945 e il '55, un decennio preciso, sembrano una velata autobiografia, cresciuta su' di una moralità generosa verso i vinti anche d'amore, per cui non v'è fra noi scrittore di romanzi che come Bacchelli riesca, per tutti questi più larghi interessi umani e di cultura e il forte gusto morale, a suscitare il desiderio di nuove letture.

GIUSEPPE ANGELO PERITORE

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

GIANI STUPARICH

Nelle revisioni che impegnano variamente la critica attuale, non è facile incontrare il nome di Giani Stuparich. Un clima di assenza, misto di stacco e rispetto per il valore del soldato e di freddezza, tra ammirata e indulgente, nei riguardi del narratore, una dimensione comunque di solitudine, quasi incitata dal virile riserbo del triestino, circonda la figura di Stuparich.

Ragioni di simile atteggiamento potremmo anche riferirle alla crisi in corso dei valori patri e nazionali, come conseguenza di un ventennio di patria sotto tutela e di una guerra perduta. Tuttora perdurante il sospetto che alla letteratura di guerra debba andare la colpa del nicianesimo politico. Per cui molta critica si è affrettata a sommergere nei fumi dell'interventismo dannunziano e del combattentismo programmatico, la cristiana pietà di Boine e di Jahier, l'eroismo umano di Stuparich, l'umiltà dolorosa di Borsi, di Ungaretti, di Serra. Il senso della norma, l'obbedienza ad una legge di dovere — e si trattava di una finale norma cristiana — non ha valso a salvare Stuparich dalla condanna che ha investito sommariamente tutto quel fervido coro di gioventù pura, da Alvaro a Bellini, a Slataper, a Monelli, insieme ai loro romantici canti della patria.

Certi critici di sinistra, d'altra parte, stentando a condurre nell'alveo di un pratico attivismo, la giovanile ribellione di Stuparich, il suo entusiasmo primo, costretto dall'esperienza di guerra a mutarsi (e fortificarsi, per noi) in accettazione di duro dovere, hanno provato a sbarazzarsene, col sotto-linearne la gratuità, il fondamentale, inguaribile scetticismo. In modo che prospettive negative si sono nuovamente aperte sul destino letterario e umano di Stuparich. Ogni aspirazione ad altra, diversa esistenza, è apparsa sforzata dalla passiva necessità di conformarsi a un non distruttibile costume. Silvio Guarnieri, in un saggio di presa critica per altro assai fine, ha rifiutato in blocco l'opera di Stuparich, per una iniziale, aprioristica mancanza di fede (disposto sempre il triestino alla condanna impulsiva di un atteggiamento, ma poi inevitabilmente legato all'organizzazione da cui quell'atteggiamento dipende).

La verità è che non corrono tempi propizi alle concezioni « religiose » dell'arte. E Stuparich appartiene proprio a quel tipo di scrittori, che con-

tinuano a considerare l'arte, mondo di libertà e di grazia, cui non è possibile aspirare, se non dopo un « esame di coscienza » e una degna preparazione. Rammentando i « lontanissimi prodromi » della sua narrativa, dove « in embrione poesia, morale e vita già confabulavano insieme », in una pagina di *Trieste nei miei ricordi*, Stuparich espone ex professo la sua poetica:

.... Io avevo (e, con gli sfrondamenti e la messa a fuoco dell'esperienza e della riflessione, mantengo tuttora) un concetto vorrei dire « religioso » dell'arte. Non intendo parlare di teorie filosofiche sull'arte, delle varie estetiche che via via nella storia del pensiero umano hanno chiarito per astrazione i limiti e le funzioni dell'arte; penso all'arte in atto, all'arte dell'uomo-artista. Fin da adolescente avvertivo che c'era un'espressione di me stesso la quale mi obbligava (religio?) a un fondo misterioso, dove, ritrovandomi proprio con la più genuina natura, valicavo tutti i confini della mia persona; dovevo scavare in fondo a me, per ritrovare un cielo in cui sciogliermi senza residui....

La dichiarazione è importante. Prima di tutto, perché, nell'atto stesso che rifiuta di teorizzare, pone l'accento sull'uomo, sull'uomo-artista. La « religio » di Stuparich viene a riassumere così le persuasioni diverse e vibranti di un esemplare umano, che vive la giovinezza nei tempi dolorosi — ma ai giovani dell'epoca il dolore era scuola di virilità — ed eroici dell'ultimo risorgimento giuliano, in quella terra istriana e dalmata (si chiamava allora « Litorale austriaco »), che, all'ombra di San Giusto, anelava alla libertà.

In sodalizio fervido col fratello Carlo e l'amico Scipio Slataper, l'uomo-artista Stuparich mira a tradurre l'insegnamento integrale del romanticismo, nella duplice lezione mazziniana di pensiero e azione e dell'armonia desanctisiana fra letteratura e vita, sul terreno concreto dell'impegno, pagato di persona: militante tra le file dell'irredentismo, esule da Trieste e volontario nell'esercito italiano allo scoppio della guerra mondiale; vociano in letteratura, per desiderio di ordine e chiarezza morale.

Non si è valutato a dovere, secondo noi, l'importanza che Mazzini può aver avuto nella formazione civico-letteraria di Stuparich. Eppure, anche a limitarsi ai dati esterni di omaggio a quel suo maestro e autore, sarebbe da ricordare il corso universitario che il Nostro gli dedica a Praga, negli anni 1921-22, un saggio su *Mazzini e la Giovane Europa* scritto, insieme ad altri articoli su Pellico, per i giornali czechi. Testimonianza anche più persuasiva, nella collana « La Giovane Europa » dell'editore catanese Battiato, Stuparich pubblica *La nazione ceca*, un lavoro composto nello spirito apertamente mazziniano della collezione (che si proponeva di pubblicare monografie di popoli oppressi, tendenti alla loro rigenerazione), e che rivela, dietro la tessitura etnografica e politica, quell'idea della patria come conquista, come lotta, affinamento morale, il rendersi degni di avere una patria, destinata a restare uno dei retaggi più fertili trasmessi dal verbo mazziniano all'irredentismo degli scrittori-patrioti triestini.

Quando appare *Il mio Carso* di Slataper, non manca, chi, incautamente, si affretta a definire « Sigfridi dilettranti », questi giovani, scambiando il loro vero dramma romantico con un diletterismo da epigoni. Ma i due Stupa-

rich e Slataper non sono dei profittatori che puntino sulla grandezza morale di un « tempo » romantico, per giocare, senza rischio, il gettone della loro mediocrità creativa. La protesta di Giani suona convinta:

... Il nostro non era né affievolito né superficiale romanticismo, se dentro di noi Mazzini e De Sanctis poterono rivivere con tanta foga e intensità, quando sembravano ormai echi perduti nell'anima della nazione....

Nell'ambito di questa calda, diciamo pure gelosa, eredità risorgimentale e romantica, inquadrriamo il vocianesimo di Stuparich. Il quale potrà poi precisare la sua effettiva posizione verso « La Voce », come di chi si è trovato sospeso tra due generazioni, troppo giovane per esser contato tra i componenti lo « stato maggiore vociano », troppo vecchio per farsi considerare « pari » dai Solariani. Ma la mazziniana convinzione dell'unità tra arte e vita morale, il considerare la passione etico-politica elemento vitale all'artista, la stessa importanza estetica concessa al *pathos* umano che lo scrittore deve saper suscitare, lo portano a condividere spontaneamente le generose aspirazioni politico-sociali della « Voce », a sottoscrivere (inizialmente senza riserve) quell'esigenza di sincerità, di « scavo », che funziona al centro della poetica antidannunziana dei Vociani. Stuparich si allinea con Boine, con Jahier, con Slataper, con Michelstaedter, coi « moralisti » de « La Voce », col gruppo dei cosiddetti « duri » (per distinguerli dagli « esteti », dai Sofici del *Giornale di bordo*, dai Papini, dai Govoni, dai Linati), che arrivano tutti all'arte, per umana necessità, stimolati da una inquieta sofferenza morale. Del resto, « La Voce », a Trieste, nel periodo della guerra del '15, colora l'irredentismo giuliano di una precisa spiritualità risorgimentale. « La Voce » circola un po' come « Il Conciliatore » dei primi romantici, e ha vita difficile. Nel dicembre 1911, due numeri doppi, curati da Slataper sulla questione dell'irredentismo, vengono sequestrati dalla polizia austriaca. Da più di quarant'anni, commenta Stuparich, dalle pubblicazioni degli istriani Carlo Combi e Sigismondo Bonfigli, e del friulano Pacifico Valussi, non si verificava un fatto simile.

La familiarità coi « problemi » e gli « esami di coscienza », lieviti incessanti del fermento vociano, l'attesa di una guerra — che è davvero la quarta, l'ultima delle generose guerre d'indipendenza, guerra mazziniana di « redenzione », oltre che di liberazione —, la preparazione alla morte, mettono a fuoco in Stuparich quella concezione romantico-vociana dell'arte « religio », intesa a conciliare poesia e morale, cui egli dovrà rimanere esemplarmente fedele.

A pochissimi certo è capitato, come al Nostro, di passare dalla vita d'azione, dalla violenza del combattimento (la battaglia lunga sul ciglio di Monfalcone, in vista di Trieste da liberare, Oslavia, l'ultimo tragico episodio di Monte Cengio, che costa la vita al fratello Carlo e fregia di due medaglie d'oro il nome degli Stuparich) alla stasi della prigionia, in un *lager* austriaco, sotto il falso nome di Sirtori, dal furore della vita attiva alla pas-

sività costretta. La « tempesta del dubbio », che presiede alla sua nascita a un arte-« religio », Stuparich la soffre, non solo come fede che vacilla prima e durante l'azione, ma come avvillimento supremo, inibizione all'azione per chi dell'azione ha proclamato la necessità e l'urgenza morale:

.... In quel lungo, lento, tormentoso periodo, io ebbi campo d'assuefarmi a due cose opposte: al pensiero quotidiano d'una morte che non era più la libera morte affrontata in guerra, ma la morte subita sul patibolo (per due anni io ho sentito ogni notte risuonare, nel silenzio degli improvvisi risvegli, il passo cadenzato del picchetto austriaco che veniva a prendermi per condurmi alla forca), e alla contemplazione d'una vita, che non era più vita vissuta, ma desiderio e memoria, non più fluente sostanza, ma sentimento riflesso, immagine essenziale. Fu in quel deserto, che, ritornando nudo a me stesso, io intesi come non mai che, nelle mie capacità, il meglio di me l'avrei potuto dare soltanto nell'arte....

Al ritorno nel mondo, dopo la prigionia, Stuparich si sente « uomo finito ». Ha partecipato alla guerra, mosso da un principio di giustizia, da un proposito di « rigenerazione » morale. Ma com'è possibile dagli orrori, dall'odio, trarre una lezione d'amore? Perché sono morti Carlo e Scipio, i « migliori »? Si crea l'atmosfera dei *Colloqui*. La memoria non rassegnata di Carlo detta un lento, spietato elevarsi; l'assunto resta quello dello « scavo » religioso:

.... Ho in me una passione che non mi dà tregua: scavare, scavare dentro di me sino a trovar la vena sincera. Nulla mi par di poter costruire se prima non metto in luce l'essenza, qual essa fu, del tempo vissuto in balia della morte. O su questa o su nessun'altra esperienza fondare saprò la mia vita futura....

La guerra eroica, romantica, il « sogno da guerriero fanciullo », è ormai duramente scontato. Si tratta ora di questa cosa più umile e faticosa che è vivere, continuare a vivere. La prigionia e la casa, i ricordi, la giovinezza e la stirpe, la vita pratica, la responsabilità e i figlioli, il mare e le opere, l'eroismo e l'amore, si offrono alla meditazione del reduce, come altre prove, pacifiche e difficili prove.

Oggi Stuparich può guardare con « netto distacco » a questo suo primo lavoro creativo, familiarmente disposto a riconoscere che lo sforzo di liberarne la materia in « una lirica a due voci non è riuscito ». Ma la « religio », sotto la specie dell'« esame di coscienza », mantiene tuttora forza di suggestione ai *Colloqui*. A noi, meno severi, l'opera, nei suoi limiti epigrafico-elegiaci, interessa per la durata che trasfigura una somma di memorie in voce normativa, in imperativo dignitoso e fermo alla vita. Non possiamo poi non riascoltarvi gli antichi, più elementari rapporti trovati dall'anima del sopravvissuto, quanti ne sono reperibili, con tutto il loro sensibile, passionato umore:

.... Sangue di nostro padre. Venuto dai barbari, ma come un'onda di vigore e larghezza, con tutto il salso e l'esperienza generosa dei mari.... Tornava il nonno, dopo

lungo errare, alla sassosa Lussino, omerica, profumata di alghe e di timo, coi salmastri olivi e le cicale....

Nel mezzo dell'accensione meditativa, il paesaggio stesso sa farsi talvolta l'alta quiete meridiana che sarà clima poetico de *L'isola*. Mentre punte di luce, la mamma, il violino di Carlo, la sorella Bianca che suona Beethoven, alcune brevi scene di trincea, l'apertura iniziale sulla prigionia, custodiscono un « tempo » netto, allusivo, senza gravami di realismo, proprio il tempo, mesto e spirituale, di *Ritornaranno*.

Acquietato il lirismo, in certo senso ancora isolante, difensivo, dei *Colloqui*, un secondo, severo, « esame di coscienza » porta Stuparich a *Guerra del '15*. A distanza di quindici anni, il combattente, riprende in mano il suo « diario ». Rivede le notazioni fatte sul momento, di giorno in giorno, da semplice soldato, sotto la prima impressione (così ci tiene a confermare nell'avvertenza, mentre le va pubblicando sulla « Nuova Antologia »). Trova germi di « pensieri delicati », declamazioni entusiastiche (« i guerrieri e i martiri della croce procedettero forse così sorridenti e illuminati, come noi sul tappeto bruno e verde dei campi »), che si rompono, diventano fatica, sangue, delusioni, esser sospettati, egli e il fratello di tradimento perché volontari e irredenti. La coscienza è vicina a oscurarsi. Al tormento più grave — abbiamo fatto bene a volere la guerra? — l'animo si ribella: « No, nessuna altra via era possibile, se non questa che abbiamo scelta. C'irrigidiamo in una volontà senza presa, in un desiderio vano d'agire.... ». L'irrigidimento non spegne la pietà. Quando si parla di « irredentismo morale », non si dovrebbe dimenticare, quanto la coscienza di Stuparich sia aperta, disposta non solo ad ammettere le proprie debolezze, ma ad osservare, con umana comprensione, quelle del prossimo. Così, retto da una saldezza etica, questo « taccuino di un volontario » non manca di rivelare il moto di due sentimenti opposti, di disgregazione l'uno, l'altro di argine, di ripresa eroica. Una marcia di avvicinamento allo scoperto, sotto il fuoco nemico, può suscitare trepida pietà verso i compagni:

.... gli uomini coi loro movimenti silenziosi sembrano povere e fragili ombre in questo pauroso deserto di pietra.... Mi trema nel petto, e m'accora, un disperato sentimento di pietà per questi uomini, per ogni creatura umana.

Ma subito dopo (appena con un a capo) per sé, ribadire una limpida fermezza: « Aspetto il mio turno per svoltare e correre anch'io, con la fronte verso la morte.... ».

Lo stile, a suo modo perfetto, virilmente rattenuto quanto più sembra sul punto di sciogliersi, salva *Guerra del '15*, dalla monotonia che insidia in genere i diarii di guerra. E fissa il gesto dolce di Carlo, che getta briciole di galletta a un pulcino; ritaglia sequenze nette e pur favolose nella loro rapidità (« I granatieri hanno passato l'Isonzo », si ode mormorare; è la voce anonima della guerra che parla); oppure tratteggia contorni epici,

da stampa ottocentesca: un quadro infantile di « honved » ungheresi, una deamicisiana fucileria sulla collina con gli « Hurraaaa! » dell'assalto nemico e il « Savoia! » dei nostri.

Dal tempo dei *Colloqui*, Stuparich ha preso a scrivere « in calma d'animo e di coscienza ». Giunto « al nodo » di una drammatica perplessità morale, si è volto ad aprire alla parola la ventura di sensi nuovi. Di « distacco blando », parlano i *Colloqui*, « per cui da un pessimismo sereno vicino è il passo della fede ». Non senza però che questa pacatezza desiderata, ancora tendenziale, si manifesti, in modo sofferente. Sul primo dei *Racconti*, la *Vedova*, apparso nella rivista umana « Delta » del 1924, grava qualche traccia di rigorismo. La donna che, nel rifiorire odioso e compiaciuto del proprio corpo, in seguito alla morte del marito, avverte una colpa, e nella malattia del figlio arriva a vedere un castigo, prosegue in parte quella tendenza « notturna » dei *Colloqui*, che lo spirito dei morti amava raccogliere sui vivi, a dirigerne i sentimenti. Altre figure però popolano i *Racconti*, variate con larga, ariosa, tenerezza immaginativa. Tanto che qualcuno ha creduto di doversi sorprendere, come dalla serietà, dall'austera esperienza di « souffrance » alla base dei *Colloqui* abbiano potuto nascere atteggiamenti anche socievolmente più franchi, maturati in libere forme narrative, che trovano il loro centro nella donna, e non una donna angelicata, si badi, un tipo ideale di eroina o di santa, ma la donna vera, concreta, « triestina ». A un certo momento la « guerra » e la « donna » sono apparse qualcosa come una provvisoria dicotimia, piuttosto che una provveduta sintesi di precedenti esperienze, due bivalenti, dilemmatici temi, di volta in volta interessati ad attrarre la fantasia del narratore.

Non si è pensato che una meditata integrazione romantica lega, per più di un filo, il muliebrismo di Stuparich al suo moralismo. Già in quella confessione letteraria, che resta il saggio su *Slataper*, Stuparich ha mostrato chiaramente di considerare la vita come « organizzazione morale ordine legge, affermati sul continuo squilibrio e sul conflitto delle possibilità sentimentali ». In effetti poi, l'« organizzazione » difficilmente si consegue, non tanto per il prevalere delle « possibilità sentimentali », quanto per assenza d'amore, perché non si sa giungere « al nodo ». In Ibsen, Scipio può riaffermare la nativa persuasione dell'uomo morale. « Ma il concetto dell'uomo morale, dell'uomo che trova lo scopo della sua vita in sé, in una moralità immanente, non basta. Un tempo la vita era pure grazia, era pure carità cristiana.... ». A Ibsen, « grande poeta della vita morale », manca appunto l'amore. Il sentimento etico della vita in Stuparich non resiste a lungo nel rigido, assiderato, assolutismo vociano di uno Slataper. Cede, si lascia investire, sommuovere dall'ansia amorosa, dalla presenza di donna « spirito della terra », forza centripeta del nostro inquieto mondo morale, che sola può farci vivere in armonia con l'universo. Che poi l'investimento risulti positivo, lo conferma il potenziarsi che ne deriva alle qualità dello scrittore, una vocalità stupita, un narrare pieno ed evocatore, prossimo se si vuole a quello del

Cantoni di *Quasi una fantasia*. La gioia delle immagini chiare, lucide, quel non concedere soverchio dominio all'analisi psicologica, alla psicanalisi, e contentarsi piuttosto di rifletterla marginalmente, mantiene infatti ai *Racconti* una compostezza di naturalismo ottocentesco, più che freudiano. Se è vero poi che ogni artista muove su « direttrici simpatiche », Stuparich, rievocando in *Trieste nei miei ricordi* i testi che l'hanno influenzato nel periodo della formazione, si vede « respirare produttivamente » nel clima di tre autori diversi, il novelliere svizzero Gottfried Keller, Anton Cecov e Verga (« le novelle di Verga mi chiudevano dentro la magia del loro stile e mi salvaguardavano dall'intenerirmi su me stesso »).

Insieme a questi, altri classici lo sollecitano, *Le confessioni* del Nievo, *Guerra e pace* e la *Karenina* di Tolstoj, la *Bovary* di Flaubert, *Le rouge et le noir* di Stendhal, *L'idiota* e i *Karamazov* di Dostojewski, *Piccolo mondo antico* di Fogazzaro. La grande narrativa dell'Ottocento dunque, filtrata attraverso la conoscenza della corrente psicologica, intimista, del romanzo europeo, impone il suo « incanto vivificatore », collauda per così dire i temi di una ricerca morale che, sciolto « il nodo », s'è resa comprensione e affetto per tante creature e destini diversi. Con l'avvertenza che, se Stuparich assume i frutti della letteratura psicologica, è per condurli a caricarsi di più ferma portata, con esiti affatto sterili e solipsistici. La condizione di triestino, di mitteleuropeo, amico di Svevo, lo tiene lontano ugualmente dalle rifiniture estetizzanti — la sua scrittura resterà sempre piuttosto acquisita che disinvolta, costruita sul verbo, pienamente rilevato, dominatore del periodo, dopo il culto dell'aggettivo, che, per certi residui d'impressionismo vociano, specie nei *Colloqui*, prometteva « coulant » lo stile — e dallo « scetticismo volontaristico » che costruisce « sul vuoto cosciente », dalle introspezioni troppo acute e artisticamente dispersive, dall'intellettualismo d'osservazione che non sa tradursi in immagine. Illuminante al riguardo un giudizio che Stuparich dà di Svevo (in *Giochi di fisionomie*, nuova ediz. ampliata del '46); respinta la qualifica corrente e limitativa di « freudiano », lo rivedica all'Ottocento: « egli era in fondo un semplice, sano uomo dell'Ottocento, educato e maturato nel positivismo; e non aveva nulla da spartire con gli innovatori moderni ». Significativa questa tendenza a spezzare il cerchio decadente che s'è formato intorno alla narrativa contemporanea, per riportarla verso un naturalismo romantico, sia pure accresciuto delle esperienze freudiane e intimiste del recente romanzo europeo. Tanto più notevole in Stuparich, triestino, in quanto egli, per la stessa occasione ambientale, si direbbe dovesse esser portato piuttosto ad esasperare che a moderare gli apporti di una documentazione freudiana.

Ma Stuparich non teme di confessare per la sua narrativa l'esigenza « rivolta alla ricerca di un fondo comune con l'umanità ». L'attitudine a fortemente comprendere la creatura umana, in ciò che ama e soffre, nata coi *Colloqui*, gli suggerisce soluzioni chiarificatrici nel senso dell'amore, che, mentre maturano, anche abbiamo visto stilisticamente, sulla « direttrice

simpatica » della tradizione ottocentesca, rifiutano di questa ogni diverso compromesso, comandato dalla lezione decadente de la « tranche de vie ».

Non è difficile rintracciare libere riprese romantiche nei *Racconti*. Si rilegga *Un anno di scuola*, il più perfetto certo dei *Racconti*, accanto a *Famiglia*, d'ispirazione verghiana, e a *La morte di Antonio Livesay*. Nell'inquietudine, nell'amore di un gruppo di adolescenti verso Edda Marty, la loro conturbante, stendhaliana, compagna di « ottava liceo », Stuparich ritrae l'aspirazione a una giovanile felicità, che s'incontra con le dure leggi della vita, la delusione la solitudine la morte. Ma non per soccombere, sterilirsi. Per rassegnarsi piuttosto, placarsi nell'obbedienza al dovere, al più semplice, doloroso dovere di continuare la vita. Il tentato suicidio di Pasini — Pasini buono, infelice, « un romantico nell'anima », quasi un leopardiano Consalvo — sfiora il tema di amore e morte. E altri motivi romantici possono rammentare Mitis, Antero, il tema ad es. della liberazione dall'amore, dalla donna, per darsi interi alla patria; Mitis, che dopo la franca parola di Edda decide di volgersi all'azione politica, alla « rivendicazione di Trieste all'Italia », ripete in qualche modo il gesto di Carlino Altoviti, il suo stacco dalla Pisana, dai suoi estri bizzarramente femminei e attardanti. L'amore-slancio, passione che divampa e presto incenerisce, e anche l'amore ideale, l'amore-accordo, certezza buona priva di dubbio (Antero che incontra lo sguardo di Edda e vi legge « come una preghiera d'esser semplice, d'esser umano, ché lei s'abbandonava fidente in quella pace delle cose ») possono forse accusare accenti un poco forzati, drammatici ora ed ora elegiaci.

Ma il sedarsi dell'amore in amicizia, il rientrare della passione non negli insegnamenti di una sterile meschina prudenza, e nemmeno nella previdente, farisaica cautela di chi si è reso esperto della vita, nell'acquisto piuttosto di una coscienza ancora sommossa, di una virilità infusa di nostalgia, visitata da quel tanto di amarezza che resta in fondo ad ogni avventura, dettano a Stuparich note di intensa, ferma bellezza. Il clima morale che rende insuperato *Un anno di scuola*, sta nell'aver detto poeticamente come quei giovani, in quell'anno, abbiano imparato la serietà, la « tragica serietà » della vita. Chi ha preteso di leggere il racconto come un momentaneo, deluso, tendere alla libertà, per cui proprio quell'amore che gli uomini sognano quale gesto di felice rivolta, li può portare al più squallido avvillimento, ne ha eluso, secondo noi, il senso alto, commemorante. Che rimane di addio alla giovinezza. Ma un addio per niente crepuscolare. Compianto piuttosto, di malinconia virile, già desta, con progetti da attuare, vita vera da vivere, altra da quella giovanile, vita non più frenetica, assurda nel folleggiare della sua linea spezzata, ma sana, degna d'esser vissuta desanctisianamente calata nel reale. Non sono dei « vinti » i personaggi di Stuparich. Gravati da un destino di imminente rovina, assistono allo spezzarsi del cerchio, che simboleggia la loro vita precedente al « fatto ». Ma il cerchio poi si rinsalda. Percossi dalla disgrazia, i personaggi sanno rimarginare, ricrearsi; da una prova di dolore cominciare la vita. Lo testimonia per tutti, Antero, il per-

sonaggio-chiave, dietro cui si cela l'autore: «... quell'anno era stata la prima, grande e dolorosa esperienza della sua vita: di qua avrebbe cominciato....».

La vocazione di Stuparich, in questo senso, ha radici ben salde. Il suo irredentismo morale continua, ne *I nuovi racconti*, a consentirgli modi schietti di confidenza con l'umanità. Tipica la Lina, che, ne *I ciclamini di Bunne*, scopre intatta la sua sostanza morale, lungo scure vicende di amante, di peccatrice, poi di tradita, quindi di sposa e di madre, abbandonata coi suoi bimbi, che la fanno assomigliare a una di quelle « dolorose », tanto vive nella narrativa dell'Ottocento; citiamo Tommaseo, la sua amorosa predilezione per donne simili, abbandonate e peccatrici.

Confermata dunque a Stuparich una valida disposizione di « confessore laico », dovremo tuttavia precisare che non sempre le figure risultano concluse nel loro disegno. Più facile ritenere il clima, il fervore morale del triestino, che non la singolarità dei personaggi. Ciò può spiegarsi col fatto che, da una trama di risonanze, spesso d'origine biografica, si staccano figure rapide, colte a volo, per modo di parabola. Anche quelle che s'individuano per evidenza di calzante, incisivo tratteggio, Edda Marty, la Lina, dipendono sempre dallo stato d'animo dello scrittore, ne riflettono l'assunto, il tono morale del momento. Così sbaglierebbe chi pretendesse una galleria di « heroides », un repertorio di casistica erotica da *Donne nella vita di Stefano Premuda*. Importa piuttosto l'ideale protagonista di questo giornale di bordo amoroso: la donna nella sua complessità umana e carnale, in quel suo drammatico compenetrarsi e scindersi di passione ed eticità, di cui Stuparich si studia di restare naturale « confessore ». Presenza e movimento di donna rimandano allora non i tratti fisici, le eccentricità, le mutevolezze della femmina, l'alea instabile dell'amore, ma di riflesso la malinconia dell'uomo-artista, quel suo ritrovarsi perennemente diviso, adolescente, di fronte alla donna — sia essa zia Nene che manca alla promessa, o Mirella che tradisce, o Silvia « un poco romantica » e pascoliana, o Gianna « esperta d'amore » — in preda all'insoddisfazione, a un turbamento incauto e doloroso. Nasce quel senso di frana della volontà, che anima il finale di *Ospite a Gli Ulivi*, la passeggiata verso gli scogli, annullamento, oblio della legge morale, che l'ansia erotica produce nell'uomo, cui fa riscontro, fatto esasperante insieme e stupendo, nella donna, un'aria di incolpevolezza, di libera gioia.

Che il raccontare più impegnato di Stuparich si sostanzi di conosciuto dolore, rispettando la posizione di partenza dei *Colloqui*, l'abbiamo notato. E appunto ne *L'isola*, un racconto lungo oggi si direbbe, giustamente famoso, Stuparich lavora la « trama di un'esperienza », riprendendo un soggetto già toccato ne *La morte di Antonio Livesay*. Solo che, questa volta, l'avvio, la spinta fantastica deve passare attraverso « l'esperienza del sangue »:

... Sotto *L'isola* c'è la relazione di me con mio padre.... Io posso dire senz'altro, che noi, tanto io quanto i miei fratelli, eravamo sotto il dolce dominio della madre,

anche perché lei ci stava sempre vicina e viveva con noi, mentre nostro padre era per lunghi periodi lontano dalla famiglia. Di lui avevamo un senso misterioso e inquieto e certi sfoghi di lacrime di nostra madre non erano per farcelo apparire nella più giusta luce. Di questa « mancanza di giustizia » verso mio padre io soffersi fin da ragazzo; dapprima inconsciamente e più tardi con turbata coscienza e con delle oscillazioni (d'ambivalenza, direbbero gli psicanalisti) che me lo facevano vedere in forte contrasto di luci e di ombre. E si può dire che così continuai a vederlo fin quasi ai giorni in cui, colpito da una malattia che non perdona, lui, sano e robusto come una quercia, andò declinando con stoicismo verso la morte. In quel suo tragico crepuscolo, gli fui molto vicino, quanto non gli ero stato mai, da uomo a uomo. Lo vidi come alla resa dei conti con la vita e potei convincermi degli errori da me commessi nel giudicarlo.... Tuttavia ciò ch'io avevo sentito per mio padre in quei giorni tragici, rimaneva in fondo a me ed agiva in modo lento, sotterraneo. Ci vollero quasi dieci anni, perché tutto mi fosse chiaro e scoperto. Nel mettermi a scrivere il racconto, avvertii che quella chiarificazione prodottasi lentamente nel mio fondo, saliva di colpo a galla ed io vedevo mio padre a quella pacata distanza, con quell'affetto che sono necessari a creare il giusto rapporto tra due creature dello stesso sangue; finalmente lo sentivo da pari a pari, senza turbamento, senza ragioni né esterne né interiori per « giudicarlo », libero in una sciolta commozione....

Sul silenzio di due anime per l'ombra taciuta del male — in un breve soggiorno alla terra d'origine, a Lussino, il padre minato da un morbo inguaribile e il figlio che l'accompagna — su questo silenzio, tenuto all'altezza isolante, solitaria, che era dei due fratelli nei *Colloqui*, perché vi si affaccino appena, tristemente illudenti, la speranza la dissimulazione l'umanissimo inganno che infine sostituisce le parole della più dolorosa certezza — Stuparich intesse un contrappunto morale di appressamento alla morte. Con poche e fugaci figure secondarie, la vecchia Teresa, la sua festosità. E la natura stessa ricca, prepotente (di sapore tellurico gli « esterni », le immagini assolate dell'isola, il risveglio al mattino alto folgorato di baleni, il sogno tra gli scogli, l'insenatura con la sabbia dorata e il mare di ametista) che, nella festa del grande sole, per il conscio dolore dal padre al figlio, commemora un funebre rito:

.... Una visione spettrale, in contrasto con tutta quella luce, sorse all'improvviso davanti agli occhi allucinati del figlio. Suo padre gli camminava accanto, vuoto di vita, uno scheletro bianco, con le ossa delle braccia tese: l'ombra nera ripeteva la figura sul piano della strada. Orribile. Un nodo gli serrò la gola. No, non poteva parlare. Il silenzio, il passo meccanico, le agavi mostruose, il vento, il mare in fondo, l'ampiezza del cielo: tutto su quella strada aveva un aspetto tragico. A un tratto l'ombra netta del padre staccandosi dalla sua ombra, con cui fino allora s'era confusa, gli dette un senso di così profonda pietà, che gli si inumidirono gli occhi. Suo padre si staccava da lui; pochi giorni ancora l'avrebbe accompagnato nella vita....

Quasi una « contemplazione della morte », la passeggiata, sopra riferita, tra le agavi, in mezzo alla landa canicolare. Mediata però da una tensione romantico-cristiana, propria di Stuparich, che pone l'uomo testimone e attore di un doloroso, accettato destino. Senza che l'assunto morale intervenga,

questa volta, a ostacolare, come piega larvatamente avversativa, la pienezza calda della memoria.

« Scavare, scavare » dentro di sé fino a rinvenire la « vena sincera », era la confessata passione che animava i *Colloqui*. A leggere *Ritornaranno*, si avverte subito che la passione di Stuparich non ha scavato invano, tanto la « vena sincera » preme alta. Ancora, dolorose ideali verità sopravvivono alla decisiva esperienza della guerra. Sono i « quadri antichi », progettati con Carlo, che Carlo ha iniziato in *Cose e ombre di uno*, e che Giani continua, con la maturità narrativa, acquisita dall'esercizio dei racconti. Alla base del romanzo sta il proposito testamentario di Carlo (« Mamma, mamma mia, morirò senza prima essermi espressa la tua grandezza.... »), risorto, come estrema salvezza, a redimere la cecità di Sandro:

.... Devi parlare di lei, si disse, devi pensare e descrivere la sua santa vita Tu che hai partecipato alla lotta uccidendo altri uomini, darai l'espressione d'amore alla storia di un'umile donna. Porterai come esempio, non la tua mutilazione perché sia incentivo al perpetuarsi degli odi e delle vendette, ma la semplice vita costruttiva di tua madre....

Materia intimamente autobiografica *Ritornaranno*. Dei personaggi, Marco è Carlo, fratello dello scrittore, Cesare è Scipio Slataper, Sandro lo scrittore stesso; le donne, Carolina, Angela, Lucia, Cecilia, Albina, Allegra figurano la madre, le sorelle, le amiche. Anche le « stazioni » del dramma ripetono occasioni vere: i momenti di Monfalcone, quando tra la febbre dei bombardamenti, sdraiati vicini, sotto le frasche, i due fratelli rievocavano la loro giovinezza, gli attimi di riposo a Bigliana, l'angosciosa notte di Oslavia, che Giani sapeva Carlo coinvolto a poca distanza in un combattimento feroce; e Monte Cengio, la solitaria Val Silà, con Carlo « nella sua mantelina di granatiere, che si sfaceva lentamente, nella zolla bagnata dal suo sangue ». Il ripensamento del reale non obbliga però ad asservimenti tematici. La nota epico-eroica di *Ritornaranno* finisce per superare lo stesso « motivo morale », denunciato a posteriori dal narratore:

.... Il mio intento era di rivelare quale forza coesiva possieda una famiglia in cui gli spiriti siano uniti, con quale capacità di sofferenza e di sublimazione sia affrontata la vita, quanto sia fertile il dolore; volevo mostrare a una generazione educata all'odio, alla ferocia, alla guerra per la guerra e per la conquista, come la generazione precedente avesse saputo esser pur grande nell'amore e nella rinuncia ed aveva combattuto e vinto una guerra, mossa soprattutto da un senso di giustizia; e infine rivendicavo, in un'epoca scettica e dura, la passione d'una città italiana, della mia Trieste che aveva custodito in sé le ultime tradizioni del Risorgimento per farle risplendere, nella loro nobiltà romantica, ancora una volta sull'Italia....

Il grado dell'impegno, quel coraggio tipico dei giuliani di affrontare i temi più alti, la fedeltà all'imperativo della coscienza — « era venuto il tempo in cui sentivo dentro di me come un'imposizione morale: devi scri-

vere.... » —, trasfusi in varietà accorata di sentimenti, rendono *Ritornaranno* romanzo compiuto dell'irredentismo morale di Stuparich. Il dramma dell'irredentismo, questo orgoglio e pudore italico di appartenere ad una oppressa terra triestina, trova consapevolezza di umano significato nella passione risorgimentale per la patria, nella guerra come processo solutivo di fede eroica, nel culto della famiglia centro propulsore di vita morale.

Questo non hanno capito i denigratori vecchi e nuovi. I quali, di fronte al dolore della guerra ritratto nelle madri e nei combattenti, hanno potuto equivocare sul « nichilismo » di Stuparich. I vecchi, sciordinandogli contro tutti i luoghi comuni del fanatismo e del razzismo nero: la denigrazione dei puri valori guerreschi — inconcepibile per i mistici di professione l'« anti-combattentismo » di questa medaglia d'oro —, la mistificazione dello stato d'animo dei volontari, il « lei » invece del « voi » usato dai protagonisti, l'esaltazione dei furbi che nel romanzo irridono alla tessera annonaria, degli epicurei che in barba alle « disposizioni » continuano a bere il caffè. I nuovi denigratori, dubitando dell'atto di fede che dà il titolo al libro, si sono accaniti a ridurre a « vaga aspirazione » quella che è una precisa esigenza morale, un chiaro, faticoso determinarsi nella storia. Incertezza e solitudine, dicono, incapacità ad ogni diretta partecipazione umana, « ben scoperta » nella cecità di Sandro. Ma la cecità di Sandro intende portare una figura al suo termine ideale. E ci riesce, inoltrandosi senza timore in quella zona difficilissima dell'arte, dove una pratica vita fluisce spontanea nel simbolo che le compete. Sandro è figura di veggente mazziniano, redento dall'amore materno. Si ripassino i suoi discorsi anticombattentistici per eccellenza, che bandiscono un concreto, severo umanitarismo; ma sentono prima, l'orrore dell'atteggiamento oratorio, e poi l'aridità, la sfinitezza che precede il recupero.

Allo stesso modo che donne del Risorgimento restano Carolina, la madre, al centro; la sorella Angela su cui ricadono incompiuti i sogni; le amiche, altrettante « dolorose » (« A voi i patimenti e la morte, a noi il dolore » scrive Lella in uno dei suoi « foglietti »). Questa madre, che legge la *Vita* di Alfieri, che la bellezza sua ha raccolta, curata, accesa come una lampada, in chiarissimo gaudio interiore d'esser amata e ammirata dai figli, serba lineamenti del più caro muliebrismo ottocentesco. Vivente simbolo delle madri triestine, Carolina è soltanto la « madre », dal principio alla fine, senza bisogno di ingrandimenti, di amplificazioni « spartane ».

Del resto, quello che poteva essere l'accesso mitismo romantico di *Ritornaranno* si tempera in umanità di accento. Un'aria da « Giovane Italia » percorre la scena iniziale, apparentemente tranquilla, domestica, di Angela e delle amiche che cuciono le bandiere, accompagnando il donnesco clandestino lavoro, con un vero canto del tricolore. Una crudeltà raffinata, da inquisitori borbonici e austriaci riverbera i volti dei censori imperiali, che angustiano due donne indifese, la madre e la figlia, per le siglate cartoline dei figli, volontari italiani. Clima di congiura, di sacro giuramento, opuscoli

irredentisti, proclami di Oberdan, fotografie e stampe di Garibaldi, dei martiri di Belfiore, di Fortunato Calvi, un vecchio volume di « Lettere » del Mazzini postillato in margine da Sandro, la musica incitatrice di Verdi « Oh Signor che dal tetto natio », mantengono il romanzo sul registro vivo del *Lorenzo Benoni* e delle *Noterelle*.

Errore grave di prospettiva, commisurare *Ritornaranno* alla stregua di un'opera ripiegata, che postuli l'avvento messianico dei vari socialismi e neonazionalismi, quando vuol essere « summa » del Risorgimento, specchio fedele dell'« animus », che, alla persuasione appassionata di un triestino irredento, ha fatto vivere la guerra mondiale come la quarta, ultima, redentrice guerra d'indipendenza.

Autorizzano tale interpretazione particolari ben concreti. L'europeismo di Marco ad esempio che non pronunzia mai frasi sprezzanti contro gli Slavi — slavofilo, oltre che vociano, non dimentichiamo si professava in gioventù lo stesso Stuparich —, che, quando scoppia la guerra dell'Austria contro la Serbia, parla con Berta, la servetta slava di sedici anni, della loro fierezza, indipendenza, confortandola al pensiero che Slavi e Italiani possono andar d'accordo, perché hanno da combattere un comune nemico, l'Austria. Potremo ancora citare Sandro, che, nelle ore solitarie della sua cecità, ripete il credo mazziniano del « dovere »; richiamare il racconto di Oberdan e del suo amico Ragosa; e l'altra pagina bellissima sul « mito » di Oberdan, tre mesi in cella, « Oh il pianto deserto di quel ragazzo », solo, nel cupo freddo cortile di una caserma austriaca, « soltanto la mattina che lo impiccarono, egli dovette provare il conforto della vittoria su se stesso ».

Difetti del romanzo? Le situazioni vive (e sono tante: il ritorno in trincea prima della morte di Marco, il risveglio di Angela nel malore della madre, il dialogo di Sandro e Allegra con la durezza inconscia del cieco verso la generosità dell'amante di Marco divenuta compagna devota della sua cecità, i soldati presi nel temporale con quell'apparire dopo e sparire fra le nubi della luna che mette addosso voglia di pianto, l'amore di Alberto), confuse da una nebbia di ripensamento, episodi e personaggi visti come di scorcio, affondati nell'intimismo che li presenta; nel quadro generale della guerra, le tre figure dei fratelli volontari, Marco Sandro Alberto, che si versano l'una nell'altra, aspetti di una medesima « persona ». Forse è vero. Ma non è poi un gran male, se ne nasce, a lettura ultimata, la figura unica del soldato, del « volontario triestino », un'immagine che continua le incarnazioni sacre degli « uomini » del Risorgimento. Abbiamo avuto l'« esule », il « carbonaro », il « mazziniano », il « garibaldino ». L'uomo nuovo, ideale insieme e reale dell'ultimo Risorgimento, della quarta guerra d'indipendenza, resta questo « irredento », che Stuparich ci tramanda, come vivente monito, consumato da una fiamma interiore, indurito dalla tensione e dalla volontà dell'esempio, « diverso dagli altri », « solo ».

Non perdere il contatto con la « religione » del Risorgimento, sarà il proposito avvenire di Stuparich.

In tempi di « disperata umiliazione », conclusi in quell'aprile del '45, quando i triestini si videro rispondere al loro anelito di libertà, prima coi giorni dell'occupazione iugoslava, poi con quella anglo-americana, infine col dono beffardo del Territorio Libero e la mutilazione dell'Istria, non potendo volgere l'animo al futuro, Stuparich riguarda al passato. Fortunata la sua giovinezza, che « pur abbattendo gli idoli dei padri », non rinnegò, anzi rivisse « con maggiore intensità la loro religione ». Pensando alla guerra « redentrice » di *Ritornarono*, vissuta « quale dramma degli uomini », per cui Trieste usciva dai limiti storici e diveniva « città ideale », riandando a quel mondo « di coscienza e di libertà », sotto il « telone uniforme » della dittatura in sfacelo, nel disorientamento generale, gli sembrerà di veder riapparire la vita, « fondata e articolata su valori essenziali ». Trarre dai valori del passato la forza per durare nel presente, questa fede nel passato, contrassegna le opere dell'ultimo Stuparich, *Trieste nei miei ricordi*, l'antologia degli *Scrittori garibaldini*, *Simone* e le *Poesie*.

Mentre la politica anti-italiana del fascismo, prontamente individuata dal Nostro, finiva col disconoscere proprio quegli elementi che rendono italiana Trieste, rinnegando per ragioni razziali Saba e Stuparich, giungendo a fare dell'intera Venezia Giulia un diretto Gau del Terzo Reich nazista, l'« Adriatisches Kustenland » — gelosi, superstiti sensi di patriottismo e di mazzinianesimo umanitario, propongono a Stuparich, nei *Ricordi*, una Trieste non solo « simbolica », ma in stretto rapporto morale, fisico, addirittura « fisiologico », con la « virtù » del « triestino », coi valori di quel perenne « irredento » in cui Stuparich continua a credere. Pagine sulla « vitalità delle donne triestine », sulla rispondenza del Carso con l'anima giuliana, sul destino istriano, sulla prossimità ideale che lega Toscana e Venezia Giulia, ritrovano il tono degli antichi *Colloqui*, anch'esse figurazioni, moderni paesaggi spirituali di un irredentismo fedele a se stesso.

Giusto poi, che, morto Agnoletti, « l'aedo del periodo interventista », lo « scrittore lattaiolo del tempo vociano », l'amico delle « Giubbe Rosse », acceso dal canto di quella sua ridente canzone di guerra « Faremo la battuta delle lepri.... », la scelta degli *Scrittori garibaldini* tocchi di diritto a Stuparich. Il quale da triestino, da erede spirituale dell'ultima guerra di « redenzione », cura un florilegio degno di integrare quelle *Letture del Risorgimento italiano*, che Carducci raccolse, con generosi propositi.

Ormai sarà chiaro. Ancorato idealmente alla guerra del '15, di cui ha provveduto a perpetuare la fede in una madre che attende e conduce il « reduce », dopo lungo soffrire, alle sorgenti della vita, Stuparich non può accettare la seconda guerra mondiale (più di una ragione ne affiora dalle pagine di *Trieste nei miei ricordi*). Anche se rifiutato, passivamente subito, il nuovo conflitto non manca però di far sentire il suo peso. Dentro un cumulo di sconfitti, di umiliazioni, di pene fisiche e di spirituali rovine, l'irredentismo continua a « scavare ». La « vena sincera » preme ancora. Si tratta di salvare, dalle frane di un mondo destinato alla distruzione totale

— fuori di allegoria, proviamo a riportarci alla presenza immediata di quei bombardamenti, di quelle invasioni e « liberazioni », a tutti gli svilimenti dell'epoca, se vogliamo entrare davvero nella tomba di apocalisse che percorre *Simone* — i valori della vita, i valori immutabili che formano la natura stessa della civiltà.

Sullo sfondo di un « giudizio finale » avvenirista, alla maniera di Orwell e di Gheorgiu, o se si vuole di Kafka, Stuparich progetta l'estremo disperato salvataggio dell'umanità in Dio, in un Dio ritrovato tramite l'amore. La grande verità custodita da Simone, un potente, levato in alto e riabbattuto da due rivoluzioni, resta Maddalena, la donna che è la « nostra donna », « questa creatura notturna che ci completa, che ci assorbe per rigenerarci ». Coll'empito del « Cantico dei Cantici », dell'essere due in uno, Simone celebra Maddalena, ineffabile incarnazione dell'« umano », che gli ha rivelato la vita. « Di mia carne veggo Dio », suona l'epigrafe del romanzo. Ora, si potrà anche discutere, dal punto di vista teologico — qualche nipotino del padre Cesari non ha mancato di farlo — il versetto di Giobbe, volto a significare l'elevazione raggiunta dall'armonia dei sessi, la pace dei sensi che è « paradiso terrestre », miracoloso ritrovamento della primitiva quietudine dell'esistenza. Quello che non si può disconoscere è la forza che sprigiona la « religio » dell'amore, l'arditezza cui Stuparich è giunto, dalle prove dei *Racconti* e di *Donne nella vita di Stefano Premuda*, a segnare i difficili trapassi da carne a spirito. E che l'accensione sia lirica, moto irriflesso, tuttora emozionale, prima d'allargarsi a dramma cosciente e intellettualistico dell'odierna umanità dannata alla solitudine, al vuoto d'amore, per assenza di « charitas », può provarlo agevolmente il raffronto con ritmi e affetti consimili che presiedono alle *Poesie*. Allungate lungo un arco, compreso tra il 1944 e il '47, corrispondenti dunque al tempo di stesura di *Simone*, anch'esse s'incentrano sul sentimento dominante dell'amore, « tepido nido fuori del mondo », con stagioni e giorni, l'aria, il sole, Trieste le navi San Giusto il faro, che rintoccano vivissimi intorno al « nido ». Tradotto in compagno dell'unica deità che è la donna, anche Simone diventa anima-cosa dell'amata, respira Maddalena nel paesaggio, la gode in una accesa « personale » di nudi e carnali amplessi, nel fresco verde dei prati alpini e nella intimità domestica, profondato sempre nella « poderosa corrente della vita-amore, della vita-morte », amore e morte ancora una volta tangibili emblemi della durata umana. E quando tutto rovina, amore infuso di donna assale il deserto del mondo, il mondo scomparso popola di « piccole e grandi città », dalle rive del mare sorgendo a Simone la memoria segreta della patria terrena :

...Ma io voglio ricordare, nel vasto deserto, quella mia regione, quella penisola maltrattata dal destino, che avanzava timida, come foglia novella da un tronco annoso, nel seno riposto d'un mare molto vissuto. Le sue coste rosseggiavano di terra sanguigna sotto il velo argenteo degli ulivi e i ricami verde-neri delle vigne; i fari e i campanili in ritmo alterno le davano volto fiero e accogliente, e grazia i suoi colli coronati di cipressi, ma dentro nel cuore era brulla e malinconica. Terra mia, silenzioso ricordo di un mondo scomparso !....

E vorremmo si avesse il passo come esempio della conquista di un più maturo stile. Non la serena, contemplativa rinuncia di *Pietà del sole*, ma una sciolta solennità di voce parla in *Simone*, con modi asciutti, quasi perentori di scrittura, e « digressioni », quella citata ad esempio, umanamente necessarie.

A questo punto, ci toccherebbe tirare le somme di quell'arte « religio », da cui siamo partiti e che ci è parsa informare l'opera di Stuparich. Mondo in giudizio, questo di *Simone*. Esagitato, compromesso anche, per tanta complessità di intenzioni, per quel volere il narratore condurre la sua lezione su due piani diversi e riferire la realtà dal dettato passionale nostalgico della memoria e la verità disvelare attraverso un gioco fisso di urti e contrasti. Così ricco poi, di matura severità, d'una « vena » forse mai attinta in termini tanto decisi. La strenua risposta di Simone ai feroci dominatori astrali, che, distrutto il genere umano, vorrebbero piegare la sua anima, simboleggia bene la vittoria della vita, redenta dalla libertà e dall'amore, la vita che non s'arresta di fronte alle catastrofi, ma fluisce eterna:

.... Salvate l'amore, fate che l'amore torni a fecondare la terra e che la terra fiorisca tutta sotto il suo alito; riempitevi della sua potenza, siate dell'amore migliori fedeli e adoratori di quel che non abbiamo saputo essere noi....

Questo il « messaggio », che colloca *Simone* sulla linea dei *Colloqui* e di *Ritornaranno*. Una proposta d'amore chiudeva i *Colloqui*; gli uomini possono accendere i « roghi dell'odio », ma Dio ne fa fiamma d'amore, perché « tutto è scialbo e oscuro, anche l'eroismo e la gloria di fronte all'amore ». Sull'avvento del « regno d'amore » — sacrificiamoci tutti se occorre, ma mostriamo che « sola vittoria vera è quella dell'amore » — Sandro, il cieco veggente, fermava la speranza. A suo tempo, l'alta e devota pietà di *Ritornaranno* fu definita « una buona azione ». Anche *Simone*, non dispiaccia ai critici puri, ci sembra « una buona azione ». Dopo la tragedia della seconda guerra mondiale, quando troppi letterati si volgevano a spogliare miserie degradazioni atrocità patite dagli uomini per salvare « la pelle », la lealtà di Stuparich inviava questo ultimo messaggio. Segno che l'irredentismo morale del triestino, lungi dall'essersi spento, resta vigile, tuttora allarmato per il destino dell'uomo e le sorti della civiltà.

RENATO BERTACCHINI

BIBLIOGRAFIA

Opere di Giani Stuparich: *La nazione ceca*, Battiato, Catania 1915; Ricciardi, Napoli 1922 (nuova ediz. accresciuta) - *Scipio Slataper*, La Voce, Roma 1922; Mondadori, Milano 1950 (nuova ediz. riveduta). - *Colloqui con mio fratello*, Treves, Milano 1925; Garzanti, Milano 1950 (ristampa). - *Racconti*, Buratti, Torino 1929. - *Guerra del '15, dal taccuino di un volontario*, Treves, Milano 1931; Garzanti, Milano 1943 (ristampa). - *Donne nella vita di Stefano Premuda*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano

1932; Garzanti, Milano 1949 (ristampa). - *Nuovi racconti*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano 1935; Garzanti, Milano 1947 (ristampa). - *Ritourneranno* (romanzo), Garzanti, Milano 1941; Garzanti, Milano 1944 (settima ediz.); Garzanti, Roma 1945. - *Giochi di fisionomie*, Garzanti, Milano 1942; Garzanti, Milano 1946 (nuova ediz. aumentata). - *Stagioni alla fontana*, Garzanti, Milano 1942; Garzanti, Milano 1950 (ristampa). - *L'isola*, Einaudi, Torino 1942. - *Pietà del sole*, Sansoni, Firenze 1942. - *Notte sul porto*, Tumminelli, Roma 1942. - *L'altra riva* (nuovi racconti), Garzanti, Milano 1944. - *Ginestre*, Garzanti, Milano 1948 (ristampa). - *L'erba nocca*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1946. - *Trieste nei miei ricordi*, Garzanti, Milano 1948. - *Il giudizio di Paride*, Garzanti, Milano 1950. - *Simone* (romanzo), Garzanti, Milano 1953. - *Piccolo cabotaggio*, Ediz. R.A.I., 1955. - *Poesie*, Ediz. dello Zibaldone, Trieste 1956.

O p e r e c u r a t e : HEINRICH VON KLEIST: *Epistolario* (in collaborazione con Carlo Stuparich), Carabba, Lanciano 1916. - CARLO STUPARICH: *Cose e ombre di uno*, La Voce, Roma 1919; Treves-Treccani-Tumminelli, Roma-Milano 1933 (nuova ediz. accresciuta). - SCIPIO SLATAPER: *Scritti letterari e critici*, La Voce, Roma 1920; Mondadori, Milano 1954 (nuova ediz. riveduta). - SCIPIO SLATAPER: *Lettere alle amiche*, Buratti, Torino 1930. - *Scrittori garibaldini*, Garzanti, Milano 1948. - G. G. SARTORIO: *Memorie*, Ediz. dello Zibaldone, Trieste 1949. - ANTONIO DE GIULIANI: *Riflessioni sul porto di Trieste*, Ediz. dello Zibaldone, Trieste 1950. - SCIPIO SLATAPER: *Epistolario*, Mondadori, Milano 1950. - SCIPIO SLATAPER: *Appunti e note di diario*, Mondadori, Milano 1953.

MISCELLANEA E VARIETÀ

NOTA SU ITALO CALVINO

Calvino esordì nel 1947 con un breve romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, che lo fece assegnare (non tanto per la fretteiosità del giudizio quanto per la vaghezza e la poliedricità di quella categoria letteraria) tra gli esponenti del neorealismo. Ed invero quel narrare tutto fatti senza indugiare a riflessioni o descrizioni, quello sbalzare i personaggi non con una lenta analisi, ma proiettandoli di colpo sulla scena, quel gusto del dialogo spontaneo fino alla concitazione nel quale trovava necessariamente posto una lingua nuova, tanto ardita nell'accogliere novità formali quanto spregiudicata nel contenuto, una lingua che dal dialogo si allargava a tutto il racconto, scritto dunque con uno strumento espressivo di rottura, polemico, erano in realtà elementi sufficienti e validi a giustificare quell'assegnazione. Ma mancavano d'altra parte nell'opera di Calvino altri elementi presenti invece, e non come secondari, in altri scrittori pure assegnati alla medesima schiera, a cominciare dalla pretesa di fare il « documento » più che il racconto e, ad essa congiunta, una lingua arida fino alla sciatteria. C'era però in compenso qualcosa che agli altri mancava, che non era solo il brio nel raccontare e la capacità di farsi seguire con piacere fino in fondo, ma un amore e una conoscenza meticolosa, quasi professionale, per il microcosmo della natura, per le piante, i fiori, i piccoli animali che popolano i giardini, ninfee, petunie, convolvuli, ipomee, agavi e cetonie, ragni, rospi e quella formica argentina che un giorno gli detterà un racconto che è un pezzo di bravura; tutto un mondo di inesauribili sensazioni provate con ingenuità, senza l'ombra del ribrezzo, forse con una punta d'ironia per chi è pronto a torcere la bocca. Ma quello che Calvino rivelò fin dalla prima opera fu soprattutto una abilità particolare nel trasfigurare la realtà senza tradirla, nel darne, cioè, non una riproduzione fotografica, ma una interpretazione in chiave poetica, anzi favolistica, che automaticamente negava il « documento » (e si vedano in proposito gli scrupoli dell'autore nell'Introduzione alla terza edizione del *Sentiero*) e pretendeva al diritto dell'autore di essere in qualche modo presente.

Il mezzo mediante il quale Calvino ottiene la trasfigurazione della realtà è quello di collocare al centro del libro un ragazzo; un ragazzo *sui generis*, cui sono stati trovati antenati letterari, dal Carlino del Nievo al Jim Hawkins di Stevenson, ma che in realtà è una produzione nuova e originale, uscita tutta dalla fantasia di Calvino, come prova la costante presenza di un « Pin » negli altri suoi racconti.

Non si allude qui solo, per esempio, al racconto *Un bastimento carico di granchi* nel volume *Ultimo viene il corvo*, ove si agita una banda di « Pin », un po' più ripuliti, un po' meno sboccati, ma si legga nel medesimo volume *Il giardino incantato*, in cui si narra di due fanciulli capitati ove tutto è perfino troppo bello per poter essere goduto: « rimaneva sempre quel fondo d'amarezza e d'ansia, che tutto quello non spettava loro e potevano essere di momento in momento, via, scacciati.... Ogni cosa in quel giardino

era così: bella e impossibile a gustarsi, con quel disagio dentro e quella paura, che fosse solo per una distrazione del destino e che presto sarebbero chiamati a darne conto». Il giardino incantato simboleggia, dunque, l'infanzia, l'età in cui non c'è gioia senza trepidazione, in cui si può attendere tutto e tutto può andare deluso, l'età della solitudine, con i grandi così distaccati, presi nei loro incomprensibili problemi e sempre pronti, senza accorgersene, a distruggere i castelli che il fanciullo ha creato proprio su una sognata domestichezza con loro.

Questo è anche il personaggio di Pin, al di là della macchietta o delle ispirazioni libresche, la rappresentazione dell'eterna favola dell'infanzia, innocente anche se bestemmia, candida anche se sguaiata, perché al di qua ancora del bene e del male, in un limbo felice eppur pensoso di suoi irresoluti problemi e timoroso di una sua brevità di cui è una riprova l'esistenza dei grandi.

Un'età di innocenza al di qua del bene e del male: ecco il motivo che collega l'eroe del *Sentiero* al protagonista dei racconti de *L'entrata in guerra*. Il gusto ancora intatto dell'avventura, quell'atteggiamento di fronte alle cose dei grandi che sta fra la derisione e l'ammirazione ma che si risolve fundamentalmente in un dubbio, in un crucio di essere, nonostante o a causa di tutte le strafottenze, in qualche modo in difetto, finché non giungerà il giorno in cui si scoprirà, forse proprio malgrado, che il difetto non d'altro era che d'anni. Ma, dandosi che le cose dei grandi in quest'ultimo volume sono la guerra, la seconda guerra mondiale, questa trepidante innocenza infantile viene a situarsi storicamente proprio come la trepidante innocenza della generazione che precede e ancora ignora la guerra, che la sente come una cosa dei «grandi» e la ripudia eppur non può non subirne un errato fascino per l'avventura che essa presenta, un'avventura che rivelerà ben presto il suo inganno e la sua miseria, come quelli che si rivelano a Pin dopo che è fuggito dal campo dei partigiani e si sta per imbattere nel Cugino.

Questo a noi sembra il nocciolo, finora, dell'intuizione poetica di Calvino e il significato autentico del suo «favoleggiare» che, è chiaro, non va ridotto a mero divertimento, al puro gusto del lasciarsi andare alla felicità del narrare secondo la propria facile vena. Si tratta di tutto il favoleggiare dell'infanzia e dell'adolescenza e si tratta anche del lento e doloroso apparir del vero, tra uno sberleffo e uno sfottimento ogni volta meno convinti e che lasciano ogni volta in bocca un sapore più amaro e nel cuore un interrogativo di più. In questo senso la progressione dei racconti de *L'entrata in guerra* ci sembra significativa: la più squallida delle avventure è collocata alla fine, più squallida e dunque anche più tragica della precedente, pur se questa si conclude con un morto e con l'apparizione di colui che ne ha causato indirettamente la morte, gioioso e trionfante. Ma proprio sulla considerazione che chiude quest'apparizione alle ultime righe del secondo racconto («E come in un gioco, cercava solo la complicità degli altri, poca cosa, tanto che quasi s'era tentati di concedergliela, per non guastargli la festa, tanto che quasi si sentiva una punta di rimorso, a sapersi più adulti di lui, a non stare al gioco») si squarcia un velo, si chiude la fanciullezza, magari per scoprire, in questo caso, che dietro quel velo di Maia, l'adulto può essere più infantile, più inconsciente, più infelice del fanciullo.

Poi segue il terzo racconto, più tragico e squallido, perché l'avventura non è bruscamente interrotta da avversi fatti esteriori, ma si dimostra vuota dall'interno, e tanto più ci si impegna a divertirsi e tanto meno il riso nasce, o nasce falso e un po' convulso. Il ragazzo non sa più divertirsi, dalla sua bocca non escono più gli epiteti sguaiati ma divertenti di Pin, le canzoni per le quali i grandi fanno circolo, e domani non si può cominciare una nuova avventura se quella di oggi è andata male, l'ultima delusione dopo essersi illusi di trovarsi ancora nel giardino incantato («Faremo questo e quest'altro! Vedrai come ci divertiremo!») ne ha spalancati una volta per sempre i cancelli.

Tuttavia l'affacciarsi del ragazzo all'età adulta non è uno sporgersi nel vuoto. Proprio quando sente chiudersi dietro di sé i cancelli dell'infanzia, egli riscopre dal

fondo dei suoi sentimenti la presenza di un esempio, di una guida, finora sconosciuta forse perché appartenente pur essa al mondo dei grandi e quindi creduta ostile o indifferente: la figura del padre. Non si tratta solo di una felice invenzione a chiudere il racconto *Le notti dell'UNPA*; ripetutamente, in tanti racconti di Calvino appare la figura del padre, quasi un'ombra del ragazzo, talvolta scialba, appena accennata, talvolta addirittura apparentemente derisa (come nel racconto *I figli poltroni* in *Ultimo ecc.*) ma riaffiorante di tanto in tanto quasi a chiedere se è giunta la sua ora di affiancarsi nella vita al figlio divenuto adulto. Come Pin viene preso per mano dal Cugino quando sembra che il mondo intero lo abbia ripudiato, così ogni ragazzo viene acquistando la coscienza, mano a mano che si avvicina al termine dell'adolescenza, che esso non sarà solo il giorno in cui dovrà affrontare le avventure vere della vita, troverà una solidarietà, simboleggiata dal padre, ma forse accennante ad un ambito ancora più vasto.

Io non so se Calvino, una volta condotto il suo personaggio fino a queste soglie lo lancerà finalmente nel mondo degli adulti, non so, insomma, se la sua infanzia e la sua adolescenza siano in grado di fornirgli ancora tante ricche memorie, tanta convincente penetrazione psicologica, o se piuttosto su quel mondo dell'innocenza, su quel mondo « anteguerra » non abbiano ormai sufficientemente operato gli anni nostri fino a maturargli nell'animo un nuovo personaggio e nuove situazioni.

Ma Calvino non è giunto direttamente dal primo romanzo e dai primi racconti agli ultimi de *L'entrata in guerra*. In mezzo c'è *Il visconte dimezzato*, un libro sconcertante se ci si dovesse soffermare troppo sulla invenzione centrale e se fosse veramente nelle intenzioni dell'autore esortarci appunto a un simile indugio, mentre il libro, se mai, convince di più per tutto ciò che è laterale a quell'invenzione, figure, motti, situazioni valide di per sé e tanto più quanto meno hanno con essa connessione, come mostra il primo capitolo, il più felice e che precede il dimezzamento del visconte, o la figura del ragazzo col compagno Esaù e il dottor Trelawney, personaggi tutti che ci riportano al mondo avventuroso e fuori legge di Pin.

Eppure anche la favola del visconte non è fuori della maniera di Calvino, e non dico in quanto favola, ma nel suo contenuto, nel suo significato allusivo. « Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate », ha scritto Calvino in un suo recente saggio (« Paragone », giugno 1955) quasi a darci le ragioni del suo favoleggiare e a invitarci a non scambiare per un semplice mezzo eccentrico di instaurare e condurre una vicenda, ma a prenderlo per quello che è, l'inevitabile richiamo agli essenziali momenti della vita dell'uomo: la solitudine, la paura, la lotta, la liberazione, sempre nuovi per il mutare della giungla paurosa e dei mostri che la abitano, ma sempre in qualche modo simili come scontro del bene e del male, del prepotente e del generoso, del progresso e della reazione, sicché il ritorno a quella forma narrativa che più esemplarmente e insistentemente ce li ha tramandati deve intendersi come un esplicito richiamo al fondamentale umano che tutti, anche i primitivi, anche i fanciulli, provano e intendono. Ma con quelle favole remote è strutturalmente connessa l'intenzione morale, e Calvino non intende affatto ripudiarla. Anzi, la sua vocazione morale è tutt'uno con la vocazione letteraria, da lui sentita come da chi crede « in una letteratura che sia presenza attiva nella storia, in una letteratura come educazione » e che tale appare non solo quando egli si mette esplicitamente a moraleggiare, come gli accade nel *Visconte* o nei suoi corsivi di giornalista, ma sempre, e tanto più sicura e convinta quanto più felice è la vena narrativa proprio perché con essa si confonde. Per questo nel *Visconte*, ove la vena morale ha preteso, almeno in apparenza, di assumersi il maggior peso, sentiamo che vi è qualcosa di non perfettamente risolto, e che intento morale e felicità inventiva si sovrappongono ma non si sommano e ne rimangono in qualche modo depauperati entrambi.

Nel saggio sopra citato, Calvino, nel tracciare una caratterizzazione della narrativa italiana contemporanea, la definiva come « nata sotto il segno di una integrazione mancata: da una parte il protagonista lirico-intellettuale-autobiografico, dall'altra, la realtà sociale popolare o borghese, metropolitana o agricola-ancestrale ». La riconduceva, cioè, o piuttosto la riduceva, ad una continuità di condizioni e di problematiche appunto « anteguerra »: da Vittorini a Pavese, dal « filone fiorentino o toscano » a Moravia, fino a Levi e Scotellaro, Calvino scopre una continuità della presenza dell'« uomo ermetico », diversamente atteggiato, ma nella sostanza costantemente non dissimile da quello che nacque, durante il fascismo, dalla necessità di « passare attraverso tempi infausti e realtà non condivise con un minimo di contaminazione e insieme con un minimo di rischio ». In questo laborioso processo (o piuttosto in questo processo solo parzialmente avvenuto) di incubazione dell'uomo nuovo, la cui comparsa non è certo solo un fenomeno letterario, ma che lo scrittore ha come suo primo impegno di facilitare e proporre, va evidentemente collocato anche Calvino. Sarebbe facile aggiungere ai nomi fatti sopra anche il suo e considerare la sua favola, la sua ironia pur esse un modo come un altro di non penetrare nella realtà, o forse addirittura di difendersene, un modo di mantenere separato l'io lirico-intellettuale-autobiografico dalla realtà sociale, un modo di accettare il problema così come ce lo ha proposto la realtà e la letteratura anteguerra, senza voler impegnarsi con tutte le forze ad afferrare il senso della realtà nuova e i suggerimenti che ne possono derivare, e quindi un modo di costringersi ad uno stadio di esperimento e di inquietudine donde si giudica anche l'attuale come un momento anteguerra (« tra Buchenwald e la bomba H ») con una visione che, se accettata fino in fondo, renderebbe vano anche l'estremo appello che Calvino fa all'« ottimismo della volontà » di contro al « pessimismo dell'intelligenza ».

GIULIANO MANACORDA

FOLKLORE MOLISANO

I tempi di dispotismo politico sono i meno propizi alla vita delle letterature dialettali. Al conculcamento delle libertà e all'interesse, da parte di chi lo perpetra, ad imporre, dappertutto dove dovrebbe spaziare lo spirito assolutamente esente da impedimenti, l'osservanza dell'ufficialità, cioè della tradizione presa nel senso più esteriore e convenzionale, più dommatico; consegue la mortificazione d'ogni forma d'arte, ma in particolare dell'arte dialettale e regionale, se appunto questa, per sua natura, cresce su un terreno sempre fresco di nuovi umori. Non è per un caso che il suo primo manifestarsi si ebbe da noi nel Seicento: epoca in cui, come vogliono gli storici del Risorgimento, si annunzia anche, nel suo primo remoto germe, la nostra coscienza unitaria. Sono cose ormai risapute, come è altresì noto che, avveratasi l'unità politica della nazione italiana, quell'arte crebbe a un rigoglio mai raggiunto per l'innanzi, mentre contemporaneamente si veniva accentuando l'interesse alla varia vita delle regioni anche in riguardo alla storia, alle tradizioni, al costume. Da ultimo, dopo la Resistenza, o secondo Risorgimento, come è pure consuetudine chiamarla, il fenomeno si è ripetuto, confermando che l'effondersi della vita spirituale regionale è incompatibile altrimenti che con un clima di libertà.

Il vero nemico e il sopraffattore delle letterature locali è dunque il conformismo politico, e non la letteratura in lingua, secondo che giudicava il Ferrari un secolo fa. Ma si ricorderà che il Croce ebbe a confutarlo ampiamente e ad affermare, invece, che la letteratura dialettale d'arte è da concepire « non come una lotta contro lo spirito nazionale, ma anzi come un concorso alla formazione e al rassodamento dello spirito

nazionale». ¹ Su questo punto, e con più vasto riscontro storico, ha insistito poi il Russo, anch'egli dando rilievo al fatto che, dopo il 1860, perché l'unità politica diventasse effettiva, si avvertì la necessità del concorso delle singole regioni «dove vivevano tesori ancora intatti di tradizioni, di umanità ingenua e appassionata, di saggezza carica di storia e pur semplicissima nel suo tono e nelle sue forme; giacché, solo partendo da una varietà più profonda di tradizioni spirituali, si poteva giungere a instaurare un'unità anch'essa più profonda, più umana, più concreta». ²

Col fascismo sappiamo come andarono le cose. La nostra unità, appunto intesa nel senso più profondo e umano che dice il Russo, all'avvento di quel regime era tutt'altro che un fatto compiuto (posto, e non concesso, che essa sia da concepire come un *fatto* e non piuttosto come un farsi perenne), e avrebbe subito ancora un grave ritardo. Ché al fascismo non l'unità poteva essere a cuore, si invece l'uniformità, ravvisando in quella un ostacolo al suo consolidarsi, mentre in questa, tra l'altro, il mezzo per accreditare un sentimento nazionale tanto più strombettato quanto meno sincero nell'intimo. Chi despoteggia, è ovvio, si dà pensiero che i sottoposti siano di fatto divisi: è la vecchia tattica del *divide et impera*. E quanto alla letteratura, è allora che prosperano i rondismi e gli ermetismi: fenomeni, questi, che però non si dice non abbiano una loro giustificazione storica e non adempiano, quando vi adempiono, alla salvaguardia delle lettere, ché non cadano anch'esse in servitù. Siamo tutti d'accordo che a questa è da preferire l'*evasione* che poetiche di quel tipo rappresentano. Senza poi dire che nel loro ambito sempre si affermano, se ci sono, le forti individualità, le quali recano in se stesse l'*élan* per cui finiscono a trascendere gli angusti confini delle scuole. Un altro è il discorso, naturalmente, se qualcuno rondeggi ed ermeticheggia tuttora. Ma qui si vuol ricordare che col fascismo i dialetti tornarono ad avere scarso o nessun diritto di cittadinanza letteraria ufficiale, e da meteci la critica ufficiale, con l'ignorarli, tornò a trattare i poeti dialettali, salvo i pochi nei quali il dialetto costituisse una squisitezza di più nei confronti della già troppo squisita letteratura in lingua.

Tra i rimasti ingiustamente in ombra è stato il molisano Eugenio Cirese. I suoi primi versi raccolti in volume (*Sciure de fratta*) risalgono al 1910, ma il riconoscimento della critica gli è toccato appena nel '51 in occasione delle poesie di *Iucecabelle*, apparse presso l'editore Bardi di Roma. Ma nel caso di Cirese, se ci è voluto tanto perché ci si accorgesse di lui, non va tralasciato il fatto che il Molise è una regione poco o punto inserita nella cultura nazionale. Altre ve ne sono, ugualmente depresse economicamente, ma dubiterei d'indicare un'altra alla quale si faccia così scarso riferimento, per esempio, quando si discute dei problemi del Mezzogiorno. Non è qui che vogliamo chiederne

¹ B. CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, serie prima (Bari, 1943), p. 226; ma vedi tutto il saggio dedicato alla nascita della letteratura dialettale riflessa, pp. 223-236.

Mi sia consentita una breve digressione qui in calce. Le obiezioni mosse dal Croce al Ferrari sono certamente giuste, ma non dimenticheremo che del Ferrari è il merito di aver affrontato per primo il problema. Solo ebbe il torto di farlo con animo di politico e non di storico, di politico cui era a cuore una tesi — quella federalista — della cui fondatezza si proponeva di addurre una nuova conferma. L'insorgere dei dialetti a partire dal Seicento, rappresentava, a sua veduta, una manifestazione del particolarismo delle nostre regioni, dal quale non doveva in alcun modo prescindere chi mirasse a dare assetto unitario alla penisola. Egli fu un uomo d'ingegno acuto, anche se sovente estroso e paradossale. In merito al nostro argomento gli avveniva di sottomettere un più attento studio e l'obiettiva valutazione del fenomeno al suo strenuo convincimento fondamentale. Come del resto succede. E lo stesso Cattaneo pensava, in modo piuttosto semplicistico, che lo spirito nazionale «è in ragione inversa dell'uso dei dialetti e in ragione diretta dell'uso della lingua comune» (*Opere edite e inedite di C. C.*, Firenze, 1882-92, IV, p. 176).

² L. RUSSO, *Scrittori poeti e scrittori letterati* (Bari, 1945), p. 192, ma vedi specialmente le ultime pagine del saggio sul Di Giacomo (fondamentali alla comprensione dello stretto imparentamento con i dialetti, e anzi, della matrice stessa, dialettale, di gran parte della nostra letteratura dal 1860 in qua), pp. 189-94, nonché il saggio sulla poesia napoletana, pp. 195-202.

i perché, che saranno certamente più d'uno, solo ricordiamo che il Molise non ha espresso delle personalità che traessero alimento al contributo d'arte e di pensiero da essi offerto, dal sentimento del loro luogo d'origine, e così facessero come da *traits d'union* con il resto della nazione. Per cercare un esempio nelle lettere contemporanee, un Alvaro molisano non c'è stato. Vero è che molisano era Francesco Jovine, ma questi purtroppo è scomparso prima che la sua opera divenisse tramite effettivo all'ingresso della sua terra nella comune patria culturale. Non che il Molise di Jovine fosse un mito ancora acerbo, ma certo egli avrebbe saputo approfondirlo meglio, gli avrebbe dato una più piena evidenza fantastica, senza trascurare che a tenerlo desto nelle coscienze avrebbe concorso altresì con la sua appassionata pubblicistica.

Dunque, il nostro Cirese per troppo lungo tempo fu apprezzato solo dalla critica o piuttosto apologetica locale. È stato Ferruccio Ulivi ad aprirgli il varco alla notorietà scrivendo di lui ripetutamente, su riviste e giornali. Sempre l'Ulivi ha dettato una premessa a *Lucecabelle*, e poi ha curato, in collaborazione con il figlio del poeta, le *Poesie molisane* (uscite nel '55 presso l'editore Sciascia di Caltanissetta) ove è accolta tutta la produzione poetica approvata dall'autore. Successivamente altri critici si sono occupati del Cirese, alcuni in modo occasionale e generico, ma altri con pagine parecchio attente. Tra questi ultimi dobbiamo ricordare specialmente il Pasolini, seppure qui di seguito dissentiremo da lui in qualche punto.

Il nostro poeta era nato nel 1884 ed è morto nel '55. Dunque la notorietà lo raggiungeva ormai vecchio, anche se la sua vena non s'era affatto inaridita: s'era sì affinata, magari un po' impreziosita, come risulta da alcuni tra gli ultimi componimenti e frammenti. Ma d'indole appartata (ma non scontroso, anzi assai affabile, mi dicono) lo era sempre stato, sì che meno ancora gli importava del « mondan romore » ora che, né scontento né deluso, presagiva non lontana la morte. E l'attendeva con un sentimento più profondo della rassegnazione, credo anche più cristiano, con persuasione.

Z'affonne
com'a chiumme
pesante lu passe.
.....
Z'è fatte scure e ze ntravede
la svota;
nu lume z'arrappiccia.
Ce sta, ce sta, ce sta, chi me la leva
da 'ncuolle la vesazza e l'arrappenne
pe chi ve ppriesse.

Penne de piette
la pesantezza è diventata.
.....
Lu suonno antiche torna sule sule.
Viente de ciele passa, zitte zitte.³

Così diceva, trepidamente, quella persuasione. Peraltro sono versi che, a parte il momento esistenziale che vi si riflette, servono anche a dare una prima idea del tono fondamentale della sua poesia. La quale, ci sembra, è andata soggetta a qualche equivoco critico. Secondo il Pasolini, per esempio, essa si approssimerebbe e di continuo retrocederebbe dall'ideale gramsciano di letteratura nazionale-popolare, e la sua ragione più intima andrebbe ricercata in una « feconda contraddizione tra una oggettivazione socialista e un'introversione religiosa ».⁴ Certo, essendo quella sociale l'idea centrale del nostro tempo, è giusto voler mettere a riscontro con essa, diciamo così, i testi poetici: non è chi non ne veda l'urgenza storica. Solo che ciò va fatto con accorgimento,

³ *Poesie molisane*, *La svota*, p. 120.

⁴ P. P. PASOLINI, ne *La Fiera letteraria*, X, n. 12, 20 marzo 1955.

cioè con coscienza dialettica. Ora a noi sembra di non poter riferire la poesia ciresiana al concetto di letteratura elaborato dal Gramsci, neppure entro i limiti di quella contraddizione o *concordia discors* che dice il Pasolini, essendo di tutt'altra origine la poetica che è a fondamento di quella poesia. Intanto, perché « introversione religiosa »? Così si è indotti a pensare a una religiosità raffinata, da decadente; e invece sotto la poesia del Nostro corre sì una vena umbratile, elegiaca, ma non si tratta di un sentire composito e meno che mai esso si complica d'intellettualismi. La sua religiosità è schietta, in fondo quella medesima che s'alimenta nel cuore della sua gente molisana, e l'aiuta a sperare, a vivere; restituita, s'intende, in ciò che in essa v'ha di essenziale, nel suo significato più profondo, e spogliata dalle superstizioni e ubbie.

Quanto al suo socialismo, non mi sentirei di definirlo, col Pasolini, d'accenti prefascisti, trattandosi di definizione piuttosto approssimativa. Comunque, per socialismo prefascista ci sembra di poter intendere quello degli anni immediatamente a ridosso del fascismo, e dunque quella poesia dovrebbe rispecchiare una coscienza sociale notevolmente evoluta, implicare un senso di denuncia e di lotta, se in quegli anni l'idea socialista, nel suo significato moderno e completo, già ispirava le *avances* della cultura borghese più aperta, e poteva offrire sufficiente incentivo a un poeta che muovesse da una siffatta sintesi culturale e ambisse a una poesia socialista quale oggi la intendiamo, ossia, in primo luogo, realista. Con ciò non si dice che al Cirese non spetti di essere riconosciuto per un poeta popolare, ma, com'è noto, al concetto di poesia popolare non è sempre implicito quello di realismo, e meno ancora, naturalmente, quello di socialismo.

Egli diede voce al sentimento del popolo molisano, senza porsi però a un livello diverso e più alto rispetto alla cultura in cui quel sentimento è assunto in una forma di coscienza ancora arretrata: rispetto, voglio dire, a una cultura di tipo regionale. Nel che si potrà indicare un limite, ma solo in via assoluta e in definitiva astratta, se in concreto è invece da ravvisarvi la conferma della necessità che muoveva quello a servirsi dell'idioma locale.

Poeta popolare egli lo è poi nell'accezione che dà a questa designazione il Menéndez Pidal, cioè di poeta, dialettale o no, assai diffuso tra il popolo. In tal senso lo è al punto che alcuni suoi componimenti sono divenuti addirittura « tradizionali » (ancora per far nostra la terminologia pidaliana), appartengono al patrimonio collettivo dei canti molisani, sono in bocca a tutti seppure pochi ne sanno ancora l'autore. Diffusione che si spiega, è ovvio, con il fatto che il popolo li sente assai vicini, vi si riconosce.

Ma la sincera solidarietà che il Nostro ha per la sua gente, dicevamo, non si traduce, né potrebbe, in accenti ove è denunciata l'ingiustizia e la miseria che quella gente opprimono relegandola da secoli in una condizione di vita subumana; non si traduce in anelito di liberazione. A quella sorte amara egli guarda con affetto profondo, che si fa estro raro e gentile:

Forse che l'ome appena z'è ssupite
dope la fateiàta de ru iuorne,
lassa 'n terra lu cuorpe appesantite
e ze va a mette 'n ciele
pe gode lu repose
a lume de le stelle.
Ru ventarielle
parè che t'areporta lu respire
e lu Befierne
arrima le parole
e fa senti lu cante de lu suonne.

Nu rasciagnuole,
da chi sa dò, responne.⁵

⁵ *Poesie molisane, Repose*, p. 33.

O con accorata ironia: come quando narra la storia di Zi Minche, il vecchio contadino infaticabile al freddo e al caldo, che ogni giorno va e viene dal suo povero campo, finché «na bella matina.... sbagliatte la via — pigliatte chella de Santa Lucia — purtate a quattrè », se ne andò, cioè, al cimitero.⁶

È convinto che « Tutte a munne ne vè pe la fatia », e vorrebbe una lanterna magica per poter distruggerla, la fatica, ché così scomparirebbe il soffrire.⁷ Ma questa, ognuno vede, non è che una vaga protesta contro un impersonale *destino*, è un'invocazione lirica fine a se stessa, se così si può dire.

La verità è che questo suo socialismo va inteso come afflato umanitario, però non generico, ma sofferto, perché egli fu sinceramente partecipe della vita del popolo, e del popolo molisano in particolare, al quale lo legavano memorie affettuose e carità di figlio e di fratello. È in definitiva una modificazione storica recente di un sentire che si accompagna da sempre alla coscienza dello *ius humanum*, e che, nel caso di Cirese, nonché non contraddirlo, è intrinseco al suo cristianesimo. Non ha nulla di deamicisianamente arcadico o di pascolianamente lezioso, è sofferto, l'abbiamo detto, nasce da un sincero raccoglimento, però sbocca in autentica poesia. (Pasolini propone anche *populismo*, termine che ci pare più giusto e riferibile segnatamente al Cirese raccoglitore di canti popolari).⁸

Ma a volere usare una formula variamente, anche se un po' vagamente, riassuntiva del mondo sentimentale e morale del nostro poeta, diremo il suo un romanticismo minore che, senza venirne influenzato nella sostanza, si è giovato delle esperienze formali della poesia novecentesca in ordine a una capacità vieppiù fermamente acquisita di estrinsecarsi in termini essenziali. Dove, per essenzialità, dunque, s'intenda quella relativa alla compostezza e al rigore espressivo e non quella dei simbolisti e arcanisti che, come è noto, implica tutt'altre premesse e prima di tutto una disposizione intellettualistica estranea all'indole del Cirese.

Abbiamo visto che la cultura donde questi muove è d'ambito regionale, e in ciò siamo d'accordo con l'Ulivi. Ad essa corrisponde, sul piano degli affetti e dell'immaginativa, quello che abbiamo chiamato il suo romanticismo minore. È chiaro che un simile tipo di cultura, tradizionale per sua natura, e incline a conservare temi e forme scontati se posti in raffronto con un orizzonte culturale più esteso, più evoluto, è chiaro che non autorizzerebbe poetiche più moderne, una poetica realistica per esempio. Napoli sì, e già da tanto, ha potuto avere un Di Giacomo, un Russo e poi un Viviani, ma si sa che Napoli è città di tradizioni cosmopolite, ed è stata per lungo tempo centro di diffusione della nostra cultura. Il Molise invece, dicevamo, è da considerare una regione anche meno che periferica. Il suo poeta realista il Molise lo ha avuto in Jovine, ma questi si esprime in lingua, anche se, quanto all'*animus*, fu un dialettale. Il che significa che ritrasse la sua terra e la sua gente da quel punto di vista storico più avanzato che l'uso della lingua presuppone nei confronti del dialetto.

Ma nel non essersi dipartito dai modi di sentire e giudicare propri al popolo molisano, o, meglio, nel riviverli entro il limite di mediazione culturale consentito dal dialetto, sta uno dei meriti principali del Cirese. E per ciò che, leggendo i suoi versi, anche dove non si levano troppo in alto, dove non son corsi da un fresco empito di poesia, sempre ti pare, comunque, di respirare aria buona di campi, o l'odor di mele stagionate e di spigo di certe case contadine. Fuor di metafora, non avverti, alla lettura, il fastidio di veder intrusi in un idioma concetti estranei, come spesso ti avviene con certa poesia dialettale culta.

Il dialetto può venire anche assunto, esclusivamente o in gran parte, come coeffi-

⁶ *Poesie molisane, Camina*, p. 32.

⁷ *Poesie molisane, La fatia*, p. 34.

⁸ Vedi la premessa a *Lucecabelle*, già ricordata, e « Paesaggio spirituale di E. C. », nel « Quotidiano » del 7 febbraio 1950.

ciente stilistico, nei casi migliori con innegabili risultati di poesia. Ma qui ancora fa d'uopo distinguere tra dialetto e dialetto; ch  a un intento del genere pot  riuscire pi  agevolmente, poniamo, il milanese Tessa, e ora il pi  giovane Dell'Arco, romano, che possono servirsi di idiomi cui letterariamente sancisce una doviziosa tradizione, — pi  agevolmente, poniamo ancora, dell'aquilano Clemente. Chi di costui, che pure, in complesso,   una voce notevole, legga *Acqua de magge*, ove sono le sue cose migliori, si avvede che il suo dialetto quasi recalcitra quando vuol sottometterlo a suggestioni sensibilstiche che non serbino, di sanguigno, neppure quel tanto da consentire, in un equilibrio sempre difficile da mantenere, l'adeguamento linguistico.

Il nostro Cirese senti sempre in s  l'anima molisana. Quando il suo lavoro lo port  altrove, si appassion  alla nuova gente che incontr , si diede ad ascoltarla attentamente, si pu  dire per continuare nella comunione, proprio quotidiana, con i suoi molisani; dei quali ritrovava, tra quella, tratti affini, usi e costumi, e, pi  in profondo, una spiccata somiglianza spirituale. Quindi   che raccolse i *Canti popolari della provincia di Rieti* (Rieti, Nobili, 1945); raccolse poi i *Canti popolari del Molise* (Rieti, Nobili, 1953) (solo il primo dei due volumi preventivati, il secondo, purtroppo, non giunse a compierlo). Opere, dunque, nate entrambe da una medesima disposizione e sostanziale continuit  di sentimento; perch  non hanno carattere esclusivamente tecnico ed erudito, anche se ineccepibili sotto tale aspetto, ma vanno sotto il segno di una calda cordialit . Ad attuazione di un proposito esplicitamente detto: « Le raccolte di poesie popolari hanno in genere pi  lo scopo di dare un contributo agli studi di tradizioni popolari, che non quello di diffondere la conoscenza di un patrimonio che   cultura e coscienza del popolo ». Cos  egli scrive nella breve premessa ai canti molisani; e aggiunge: « E la gente che lavora i campi e che canta? Si finisce per dimenticarla e per ignorare la sua reale, umana esistenza: rimane talora (...) strumento non amato dei nostri interessi ». Il che significa, riferito ugualmente al suo esercizio poetico, che egli   ben lontano dall'impiego del dialetto in funzione di sentimenti la cui radice, magari remota e irriconoscibile a uno sguardo superficiale, non affondi nell'anima popolare.

Ebbe spiccata coscienza della sua professione di educatore (Fu maestro elementare, e poi direttore e ispettore), e vide ancora in essa, e in modo precipuo, un mezzo per comunicare con il popolo e pi  conoscerlo. Sempre introducendo i canti del Molise, dichiarava: « Questo libro   (...) nato nel segno della scuola (...) e conferma che la scuola   la sola capace di dare a tutte le regioni un panorama della storia della cultura del popolo: sol che i maestri si riconoscano sempre meglio nel luogo della loro missione, e diano una completa adesione al lavoro, all'amore e al dolore del popolo, e chiedano alla scuola verit  per dare voce alle coscienze ».

Questo senso unitario che seppe dare alle sue attitudini spirituali, certamente conferisce alla sua ispirazione, ne approfondisce la consistenza morale. Del che si sin-cera chi ripercorra il suo cammino poetico, con il quale fa tutt'uno un senso, appunto, di progressivo approfondimento morale.

Comincia con il canto spiegato, e in tale registro ci d  alcuni componimenti degni della migliore tradizione melica meridionale, si che giustamente si   fatto il nome del Di Giacomo, ad indicare, di questo primo Cirese, non pure una dipendenza, si anche il livello raggiunto ai momenti pi  felici. Un esempio:

Suonne de paradise
fatte de cante
e d'allegria:
chi ze ce move dentre?

. ⁹

⁹ *Poesie molisane, Nen me lu dice*, p. 13.

Oppure questo stupendo aprirsi di notturni spazi sereni:

Iè notte e iè serene
dentr'a ru core e 'nciele.

Sponta la luna
e pare lu pastore
che guarda e conta
la mandra sparpagliata,

Canta nu rasciagnuole
la litania d'amore
dentr'a na fratte.
..... 10

Ma, continuando nel modulo melico, avrebbe rischiato di ripetersi; soprattutto, poi, quel modulo comporta una restituzione sempre piuttosto idealizzata, o, quanto meno, monocorde degli affetti del popolo, con il quale invece Cirese volle coincidere sempre più nell'intimo e integralmente. Così in seguito ce ne venne dando un'immagine più varia, più vera. Ecco, che so, il ritorno smarrito dell'esule:

Me guardene le case a uocchie apierte
— Quisse chi iè?

..... 11

Ecco un antico amore che si fa, alla memoria, l'immagine stessa e il simbolo struggente della giovinezza:

Nunziatina, tu
pazzia
de chella giuventù
frescura
de lu recuorde.¹²

Dove non tralasceremo di indicare, in particolare, i due versi che chiudono, con l'immagine e la musica perfettamente fuse.

Il Nostro è di quei poeti con i quali la voglia di citare è forte, e, citando, facilmente si finisce a trasmodare. Come, forse, è avvenuto anche a noi; pure, per finire, non possiamo sottrarci dal trascrivere intera questa breve lirica, una delle sue più belle e indicative:

Né fuoche né liette né pane
né sciate de vocca
né rima de cante
né calle de core.
Niente
— E tu? e tu? e quille?
Niente.
Finitoria de munne
l'uocchie sbauttite
iè ssutte.¹³

Né.... né.... Niente.... niente.... Con questi modi scarni (il povero idioma molisano, del resto, non gli offriva troppi mezzi), Cirese sa risuscitare, in una nuova dimensione tra la favola e l'incubo, il senso di una catastrofe collettiva (La guerra? Il componimento è del '45) e il deserto interiore che le succede. E valga, questo esempio, a documento, ancora, della sua umanità, e insieme della sua intensità espressiva e perizia d'arte.

PIERO DE TOMMASO

¹⁰ *Poesie molisane, Serenatella*, p. 14.

¹¹ *Poesie molisane, Ritorne*, p. 45.

¹² *Poesie molisane, Nunziatina*, p. 70.

¹³ *Ivi, Niente*, p. 64.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

RICORDO DI CONCETTO MARCHESI

Conobbi Concetto Marchesi negli anni del mio noviziato a Pisa, tra il 1910 e il 1914. Io ero alunno interno della Scuola Normale Superiore, ed egli insegnava latino e greco al Liceo classico della città. Non so come ci avvenne di incontrarci, ma ricordo una nostra bizzarra passeggiata alle Piagge. Nella conversazione di quel professore autorevole mi colpì la spregiudicatezza e l'agilità dei giudizi.

Debbo premettere che allora non c'era la familiarità che c'è oggi fra scolari e maestri: noi scolari guardavamo a distanza tutti i professori, universitari o non. Soltanto la guerra portò a un tono più compagnevole, che si fece anche sentire nei recinti accademici. Egli mi ricordò di essere stato maestro di latino di un mio fratello, a Caltanissetta; e difatti io ritrovai la sua fisionomia in uno di quei gruppi che i liceali con i loro professori facevano e forse fanno ancora oggi. Non vorrei dire che Concetto Marchesi vi avesse l'aspetto giovanile, perché aspetto giovanile egli ha mantenuto fino agli ultimi giorni della sua vita. Piccolo, snodato, aveva l'aria di un bambino, o, come gli dicevo io, « d'un angelone » come quelli che ricorrono nei nostri paesi nelle varie cerimonie cattoliche.

Egli venne a trovarci insieme con Pietro Pancrazi a Moena in Val di Fiemme, nell'estate del '33, e i due amici portarono una nota molto divertente, ma anche un po' melanconica. Entrambi potevano considerarsi come due scapoloni, anche se il Marchesi aveva famiglia. Il Marchesi una sera scandalizzò tutte le signore perché, seduti al caffè, egli offrì un bicchierino di grappa a tutte le presenti.

La nostra amicizia si è stretta di più all'Accademia dei Lincei: ci si appartava in qualche angolo, si discorreva e commentava. Mi insegnò una trattoretta in Trastevere, vicino a via della Lungara, « Il giardino de' noantri », dove c'è un padrone di nome Attilio. Attilio e Concetto tutte le volte che si vedevano, dopo qualche tempo, si abbracciavano e baciavano come due fratelli. Attilio, che io chiamo il conte Attilio, tutte le volte che il Marchesi non si faceva vedere, mi diceva con rammarico: « Non ho notizie di Concetto »; oppure, « Concetto ha fatto una fesseria a prendersi la casa in via Cristoforo Colombo; egli qui era felice, in una bella camera della foresteria della Farnesina, e in due passi veniva da me a fare colazione. Ora si trova male nel nuovo alloggio perché sente i rumori dei passi degli altri coabitanti ».

Mi raccontava allora il conte Attilio che qualche volta il suo Concetto si faceva vedere per chiedergli notizie sul modo di preparare alcune vivande: « Vedete, un uomo come Concetto, deve prepararsi il mangiare da sé ».

Io prevedo che, quando tornerò a Roma ed andrò nella trattoria del conte Attilio, egli mi verrà incontro tutto desolato, dicendomi: « Il nostro Concetto non c'è più ».

Quale la ragione del nostro legame? Eravamo due temperamenti schietti ed entrambi insofferenti: il Marchesi aveva una punta di amarezza nel giudicare di alcuni colleghi, che qualche volta atterriva perfino me. Ma egli rendeva gradevole la sua critica, perché, almeno discorrendo, usava il dialetto siciliano. Io non so parlare più il

siciliano, egli lo parlava con un'aria e con una malizia di uomo coltissimo. Una volta si discorreva di un comune collega ed egli mi disse: « È 'na chiattidda », cioè una piattola, e mi aprì gli occhi nel giudicare di tante altre persone, da cui io mi lasciavo prendere per le loro forme sentimentali ed affettuose.

Era un felice narratore in privato, quando tracciava dei bozzetti di lontani amici o lontani maestri: il dialetto siciliano gli serviva dutilmente.

Ricordo il racconto che mi fece di un suo vecchio insegnante di Catania, il quale, avendo interrogato il professor Nino Cassarà sul significato del verbo « pauo » (si trattava di studenti liceali), l'alunno Cassarà era rimasto un po' perplesso, e allora l'insegnante, in dialetto catanese, gli diceva: « Metti che tu, uscendo dal teatro, hai bisogno di un vespasiano (egli adoperava una parola catanese realistica) e, mentre stai adempiendo alle tue sacre funzioni, due ti minacciano con un coltellaccio, allora che fai? Fai una pausa: quindi 'pauo', sospendo, interrompo ». Racconto che egli mi fece due o tre volte, perché io amavo sentiglielo ripetere. C'era in lui un po' dell'arte di Angelo Musco, passata in eredità a parecchi catanesi.

Ma sotto codeste apparenze scherzose egli aveva il giudizio acutissimo e le conoscenze di letteratura latina molto profonde. E nota la sua *Storia della letteratura latina* uscita per la prima volta nel 1927. Io, allora, ne feci parlare nel *Leonardo*, 20 ottobre 1927; ma dovetti superare parecchie difficoltà: il recensente era Manara Valgimigli, il recensito Concetto Marchesi. Giovanni Gentile mi disse: « Due in una volta? Bisognerà che tu metta almeno tre stellette per indicare il nome del recensore ». La rivista si stampava alle dipendenze della fondazione « Leonardo ». E così fu fatto.

Il Marchesi è oggi discusso per quell'atteggiamento assolutamente fedele all'indirizzio di Togliatti; ma non c'è da sorprendersi. Egli, comunismo e fatti di Ungheria a parte, aveva, come molti siciliani, un temperamento « cranico ». Il Gentile si lasciò ammazzare dai gappisti il 15 aprile del 1944, il Marchesi insisteva nelle sue dottrine e nei suoi sentimenti comunistici, in un momento in cui parecchi intellettuali si vergognavano di essere stati tali. Insistiamo su questo particolare, del carattere del Marchesi, perché, in Italia soprattutto, è amato e idoleggiato il trasformista. Senza dire che la defezione dal Partito Comunista in questo momento significa soltanto rafforzamento delle destre. In fondo in Italia la situazione è un po' quella del nostro post-Risorgimento, c'è sempre la distinzione tra una Destra e una Sinistra. E non tutti gli aderenti alla democrazia di sinistra si possono dire comunisti.

LUIGI RUSSO

P. S. - Abbiamo letto vari articoli, in cui si cerca di accreditare che il Marchesi si confessasse precisamente con il padre gesuita Felice Cappello. Noi non sappiamo se la notizia sia vera. In ogni modo desideriamo dire che di Dio il Marchesi ha sempre parlato; ma io, che gli ero vicino come conterraneo, ho sempre inteso che il suo Dio era un Dio tutto speciale, vorrei dire un Dio « siciliano », che non ha nulla a che fare col Dio cattolico apostolico romano. Un Dio siciliano in cui confluisce l'esperienza greca (il Marchesi è morto dicendo un motto greco: l'ananke, quindi, il Fato); in cui confluisce ancora il senso del destino, proprio dei popoli orientali. Del resto la parola *lu Destinu* noi la troviamo anche negli scritti giovanili del Verga; e infine bisogna tener conto di quell'istintivo protestantesimo, che v'è diffuso in tutta l'isola. In altre occasioni io ho citato un proverbio da me appreso dalle labbra piissime di mia Madre: « Mistici e par-rini, vidici la Missa, e stoccaci li rini »: bigotti e preti, sentici la Messa, e poi rompigli le reni. Lo stesso fenomeno di appropriazione indebita è avvenuto per Giosue Carducci; perché anche il Carducci credette in Dio, ma quale Dio? Un Dio mazziniano, un Dio che si rivela attraverso il popolo. Anche Giovanni delle Bande Nere, come ci racconta Pietro Aretino, accettò di confessarsi, ma volle confessarsi in pubblico, dicendo che egli, come guerriero, aveva compiuto sempre il suo dovere, e non aveva altro da dire. Ciò

che risponde a una concezione tutta tecnica della religione, propria di molti cinquecentisti. Un buddista che invoca Dio, invoca il Dio della sua religione; ma i nostri cattolici atei non andrebbero tanto per il sottile, e direbbero, « Questo è il Dio cattolico apostolico romano ». L'importante per loro è ingrossare la schiera dei loro partitanti. Questo mi ricorda il protagonista del *Giornalino di Gian Burrasca*, il quale a un certo punto buttò nel pentolone anche le sue scarpe di cuoio, perché, diceva, tutto fa brodo. Il far confusione tra queste varie divinità, a cui nell'intimo ciascuno di noi può credere, per assorbirle nel Dio del Vaticano, credo sia un grave peccato che si commette proprio contro Dio. L'assorbimento illegittimo è in fondo una forma di utilitarismo politico. Del resto di questo argomento parlammo nel 1949, per la morte di Guido De Ruggiero, ricordando gli aneddoti che il Croce riportava per Augusto Vera e Antonio Tari. E rimandiamo a quella nostra noterella, stampata in « Belfagor », raccolta poi anche nel volume *De vera religione*. Poiché anche gli immanentisti credono in Dio, il Dio della storia, e il Dio del Croce era proprio questo Dio della Storia.

Dobbiamo essere proprio noi laicisti a dover ricordare queste oneste distinzioni? Ogni utilitarismo religioso offende la religione intima dei singoli credenti, e lo avvertiva anche Dante Alighieri, parlando di Guelfi e Ghibellini: « L'uno al pubblico segno e' gli gialli | Oppone, e l'altro appropria quello a parte, | Sì ch'è forte a veder chi più si falli ».

CARDUCCIANA

Riportiamo questa noterella dal *Mondo* del 26 febbraio 1957. Preferiamo lasciar parlare il collaboratore del *Mondo*, perché la nostra voce suonerebbe molto più acerba. Ecco il testo.

« Quali insegnamenti ci ha tramandato, quali auspici possiamo trarre dal Poeta che oggi Bologna commemora in rappresentanza di tutta la Nazione? Nessuna incertezza è possibile », abbiamo letto nell'editoriale che un grande quotidiano milanese ha dedicato domenica scorsa (17 febbraio) alla rievocazione del cinquantenario della morte di Giosue Carducci. Non sono possibili incertezze, nel senso che Carducci è stato visto e descritto dall'editorialista nelle vesti di un precursore di Guareschi e Almirante, di Sogno e Togni, di Fanfani e Delcroix, nella lotta dichiarata senza quartiere ai sovversivi rossi. Tutto Carducci, infatti, tutto il suo insegnamento di « poeta civile », di patriota del Risorgimento, di combattente per la libertà democratica, è riassunto dall'editoriale che ci interessa in questa elegante citazione: « Buffoni di piazza e scimmie ubriache d'acquavite, egli chiamò una volta i socialisti che l'avevano attaccato ».

Non ci sembra che questo sia il miglior Carducci, e nemmeno il più educativo, né ci pare che sia rendergli un servizio, quando si tenta, sempre nell'editoriale di cui ci occupiamo, di sintetizzare la sua professione politica in una citazione di questo genere: « Contro i rinnegatori della patria, io non ammetto né tregua né accordo di sorta alcuna: ma quando qualcuno insorga, uscendo dalle vie legali, ritengo lecito e doveroso anche l'impiego della forza, come contro ogni altro nemico pubblico, o interno o esterno della Patria ». Per dire queste cose, che equivalgono alla scoperta del codice penale e della necessità che esso venga applicato, non c'è davvero alcun bisogno di essere Poeti civili e Numi della Patria: basta un qualunque maresciallo dei carabinieri.

Anche Fanfani, d'altra parte, ha sempre detto le stesse cose: e se a Fanfani potrà piacere di apprendere di aver avuto a proprio predecessore Giosue Carducci, non sappiamo come invece potrà accogliere la rivelazione ulteriormente contenuta nell'editoriale citato, secondo la quale Giosue Carducci vaticinava la fatale clericalizzazione di ogni repubblica italiana, e soprattutto di quella che si fondasse, come la costituzione prescrive per la nostra, sull'ordinamento regionale: « Repubblica! — tuonava il maz-

ziniano Carducci — Repubblica, in Italia, vuol dire le repubbliche. E le repubbliche vogliono dire debolezza interna e guerra civile, e prepotenza estera ed egemonia: e poi la benedizione del Santo Padre ».

Un Carducci così dovrebbe dunque piacere, invece che a Fanfani, all'uno o all'altro dei partiti monarchici esistenti in Italia: ma l'uno e l'altro sono, come tutti sanno, spasmodicamente desiderosi di professarsi e di essere creduti veri partiti cattolici, e quindi meritevoli di ottenere la benedizione del Santo Padre. Potrà piacere allora, agli ultimi fascisti, magari in grazia di quel tanto di retorico che è contenuto nella poesia e nella prosa del Vate della Terza Italia? Potrebbe naturalmente piacere, per tali motivi, ma anche per i fascisti c'è da tener conto che se d'una cosa essi continuano ad inorgogliersi, è proprio della benedizione che Pio XI concesse all'Uomo della loro provvidenza. Non vediamo pertanto a chi l'editorialista del grande giornale lombardo intenda raccomandare la memoria e l'insegnamento di Carducci: non ai partiti di sinistra; non ai fascisti; non ai monarchici; non ai repubblicani; non ai democristiani.

Questo cattivo servizio reso a Carducci col presentarlo come il poeta di nessuno è d'altra parte sintetizzato in una breve frase scultorea che l'editorialista ha dettato con la bella sicurezza che si acquista ogni qual volta si ricorre all'uso dell'ovvio; in questo caso di uno dei più ferrei luoghi comuni della nostra pigrizia intellettuale: « Fu — scrive infatti l'editorialista — uomo del suo tempo ». Facendo di cappello alla solennità della sentenza, ci domandiamo allora perché si voglia raccomandarlo al tempo nostro e perché si affermi che parlando di Carducci « più ancora che di attualità, si deve parlare di perennità ». Curioso tipo di perennità quella d'un uomo che fu uomo del suo tempo, e solamente del suo tempo, se oggi, come è detto, i suoi insegnamenti non possono convenire più a nessuno; curioso tipo di onoranze, quello che gli vien reso: sicché noi, dolentissimi, non possiamo che domandarci con le sue stesse parole d'angoscia, nel giorno cinquantenario della sua morte: « Una corona a questo bianco capo, oh, chi la dona? ».

Il lettore avrà capito che il grande giornale del nord è il *Corriere della Sera*, e che l'autore dell'editoriale è Mario Missiroli.

LUIGI RUSSO

INFANTICIDIO PER CAUSA DI ONORE

Qualche anno fa la Suprema Corte di Cassazione affermò che avevano agito « per causa di onore » i genitori i quali avevano ucciso il figlio nato da regolare matrimonio civile, da essi contratto previo impegno assunto nei confronti di parenti ed amici a non consumare il matrimonio se non dopo la celebrazione del rito religioso: il concepimento essendo avvenuto prima, essi si erano ritenuti « disonorati ». Ecco un esempio dal quale tipicamente traspare come le norme penali relative all'infanticidio per causa di onore — come del resto tutte quelle relative ai delitti d'onore — si preoccupino di difendere — in base a una falsa morale — non la società e nemmeno l'individuo, bensì unicamente un clan, quello del gruppo familiare.

La questione è preoccupante anche perché in Italia i delitti così detti d'onore, e in particolare gli infanticidi, sono piuttosto in aumento che in diminuzione, il che dimostra un processo involutivo della mentalità sociale. E dimostra molte altre cose: e prima di tutto che, ancora una volta, la Costituzione della Repubblica resta inattuata, nel suo spirito e nelle sue norme particolari. Chi oserebbe infatti affermare che, se fossero attuate le norme relative alla dignità del cittadino, alla parità di diritti della donna, alla famiglia, alla protezione dell'infanzia e dei figli nati fuori matrimonio, all'assistenza

sociale, al diritto al lavoro, non vi sarebbe una sensibile diminuzione degli infanticidi, come degli abbandoni dei neonati per « causa di onore »?

Anche il fattore economico ha la sua innegabile importanza in questo genere di reati. Ed esaminando l'evoluzione storica della loro configurazione sorge legittimo il dubbio che al legislatore non sia stata estranea la ragione economica, la volontà di proteggere il regolare nucleo familiare assicurando la conservazione del patrimonio con la eliminazione di ogni eventuale intruso.

La concezione della causa d'onore come attenuante del reato di infanticidio appartiene ai tempi moderni. Anticamente esso era punito come un comune omicidio: presso i romani la *lex Cornelia de Sicariis* puniva l'infanticidio con la pena capitale, e lo considerava parricidio se commesso da parenti. Le più antiche leggi del medio evo italiano non lo distinguevano da un comune omicidio. Dopo il secolo decimosesto fu punito con pene più gravi di quelle stabilite per l'omicidio, specialmente se l'infante aveva già ricevuto il battesimo. Successivamente, quasi tutte le legislazioni ammisero la scusante, nella duplice considerazione della ragion d'onore e dello stato fisico e psichico della madre durante e immediatamente dopo il parto. Cesare Beccaria sostenne questo sistema.

La relazione al vigente codice penale italiano afferma che elemento caratteristico e differenziale del reato di infanticidio per causa di onore è « lo scopo di evitare, mediante l'occultamento della nascita, il disonore e la vergogna che conseguono alla pubblica conoscenza del parto. Il timore del disonore crea, quindi, una specie di stato di necessità.... si richiede uno stato d'animo di eccitazione e di sgomento, per cui la persona, posta nella dolorosa alternativa di esporsi al pubblico spregio, ovvero di sopprimere la propria creatura, non riesce a vincere la preoccupazione del disonore ».

Il legislatore ritiene quindi che si possa con un delitto difendere l'onore; e prende atto che la società crea nella madre addirittura uno « stato di necessità » che quasi legittima il reato. Dice l'art. 578 del codice penale: « Chiunque cagiona la morte di un neonato immediatamente dopo il parto, ovvero di un feto durante il parto, per salvare l'onore proprio o di un prossimo congiunto, è punito con la reclusione da tre a dieci anni ». La società impone alla donna una scelta: tra la maternità col disonore, e l'onore con il delitto; se sceglierà l'« onore », la legge sarà benevola: da tre a dieci anni di reclusione — nella pratica sempre limitati al minimo, e ulteriormente diminuiti con la concessione delle attenuanti — di contro ai ventun anni che il codice penale stabilisce per il normale omicidio. Ma come potrebbe, del resto, la legge esser severa con la madre, quando la società è purtroppo ancora quella che è? È vero che funzione della legge dovrebbe essere quella di esercitare una positiva influenza sul costume sociale e individuale, di affrettare l'avvento di tempi migliori, ma per quanto riguarda la madre è pur sempre un delicato problema.

Laddove invece la legge non trova giustificazione alcuna è nella concessione di una uguale indulgenza ai parenti, a coloro che aiutano la madre nel suo delitto e dovrebbero invece da esso distoglierla. Vi sono giuristi che sono arrivati a sostenere la tesi aberrante secondo la quale il trattamento di favore della legge deve applicarsi anche a coloro — padre, fratello, suocero della donna — i quali mentre ella si trova in stato di prostrazione fisica e morale e non manifesta alcuna volontà, o persino quando ella manifesta una volontà contraria, uccidono « per causa di onore » il neonato.

Se per la madre possono valere, oltre la preoccupazione familiare e sociale, motivi particolari di indole psicologica e fisiologica relativi al momento del parto, questi stessi motivi non esistono per i congiunti: la legge dunque si fa complice della ipocrisia e del delitto.

La questione dell'influenza del puerperio sul momentaneo squilibrio fisio-psichico della madre assume nuovi interessanti aspetti dopo la scoperta del parto indolore, e non è forse presumere troppo prevedere l'influenza che questa scoperta potrà avere, a più o meno lunga scadenza, nel campo legislativo.

Il parto senza dolore, secondo il metodo psicoprofilattico che insegna alla donna a

dare alla luce la sua creatura con lucidità e volontà, rafforza il senso della dignità e della libertà e la capacità di autocontrollo, migliorando la personalità morale. È molto difficile, forse impossibile che in una donna che partorisca con questo metodo persistano quelle condizioni di turbamento fisiopsichico che inducono ad uccidere il bimbo appena nato. Il pensiero razionale sostituisce ogni pregiudizio, e viene rifiutata la fatalità del dolore, liberando la coscienza, educando la donna. Allo stesso modo la donna deve liberarsi dalla fatalità del dolore morale connesso ad una nascita fuori del matrimonio, deve abbandonare il complesso della colpa e del disonore: una colpa che, se esiste, precede la nascita del figlio e non deve in alcun modo turbare né la maternità né i diritti di una nuova vita.

Altri paesi — come la Gran Bretagna e l'Unione Sovietica — non conoscono nella loro legislazione questa particolare figura di reato; paesi come la Svizzera e le Democrazie popolari accordano indulgenza alla madre che sotto l'influenza del puerperio uccide il bimbo, ma non ai parenti. Facendo un giro di orizzonte nella legislazione internazionale ci si accorge con rammarico che, ancora una volta, l'Italia rimane la Cenerentola del progresso sociale.

ZARA ALGARDI

RECENSIONI

Der Squarcialupi Codex Pal. 87 der Biblioteca Medicea Laurenziana zu Florenz, Zwei- und Dreistimmige italienische weltliche Lieder Ballate, Madrigali und Cacce des vierzehnten Jahrhunderts, herausgegeben von Johannes Wolf, Lippstadt, Fr. Kistner et C. F. Siegel e Co., 1955.

Il Laur. Pal. 87 è il codice « tutto profano, tutto elegante, tutto fiorentino », come lo disse il Carducci, nel quale « i lunghi fregi azzurri e vermigli delle iniziali paion circondare e amorosamente proteggere quei segreti di melodie, come la verdura lussureggiante di maggio i nidi degli usignoli ».¹ Scopo del Wolf è stato appunto quello di trarre alla luce quelle vecchie melodie e nella trascrizione musicale in notazione moderna metterle a disposizione non solo dei musicologi, che hanno sempre visto nel ms. una delle più imponenti e importanti raccolte di musica polifonica del tardo medio evo, ma di chiunque volesse farsi un'idea della musica che rallegrava i ritrovi della società elegante del Trecento.

Il Wolf s'era preparato a questo lavoro fin dalla sua giovinezza. Venuto nel 1904 a Firenze, vi studiò non solo il Laur., che interamente trascrisse, ma anche il Panc. 26 della Bibl. Naz. di Firenze, che è una delle più antiche fonti dell'*Ars nova* italiana; egli aveva compreso il posto che a Firenze spettava nello svolgimento di quest'arte veramente nuova, specialmente col Landini, nella cui musica prevale, chiaramente pronunciato, l'istinto melodico, una melodia fondata in gran parte sulla vocalizzazione, che è tra i più salienti caratteri della nostra musica.² Si può dire che da allora, sebbene non gli fossero ignoti mss. meno recenti della nostra musica polifonica,³ il cod. Laur. rimase al centro degli studi del Wolf. La pubblicazione integrale del ms., da lui approntata già nelle seconde bozze corrette alla vigilia dell'ultima guerra, restò so-

¹ G. CARDUCCI, *Musica e poesia nel mondo elegante ital. del sec. XIV*, vol. IX dell'ediz. naz. delle *Opere*, Bologna, 1936, pp. 299-301. Non si contano le descrizioni del ms. Mi limito a segnalare quella data dal Wolf nella sua *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, teil I, Leipzig, 1904, pp. 228-44, dove sono pubbl. anche i componimenti in volgare e in latino scritti in lode del Landini, che occupano il secondo foglio pergameneo anteriore di guardia del ms. [ma il son. *Farete insieme, o musici, lamento*, ivi attribuito a Lorenzo dei Medici, non gli appartiene: cfr. le *Opere* del Magnifico a cura di A. Simioni, Bari, 1914, vol. II, pp. 362-63] ed è data la tavola di tutti i componimenti contenuti nel cod., col nome degli intonatori e sommarie indicazioni bibliografiche. Per il valore artistico del ms., si veda il *Catalogo della mostra storica nazionale della miniatura*, Palazzo di Venezia in Roma, redatto da G. Muzzioli e con premessa di M. Salmi, Firenze, 1953, p. 222, ed ivi la bibliografia. Per la riproduzione di parti del cod., di cui si desidera tuttora la pubblicazione in facsimile, cfr. R. GANDOLFI, *Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze*, precedute da un sunto storico, Firenze, 1892, tav. VII-XIX, e J. WOLF, *Musikalische Schrifttafeln*, Bückelung u. Leipzig, 1923, tav. 77-79.

² Cfr. J. WOLF, *Florenz in der Musikgeschichte des XIV. Jahrhunderts*, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, III (1902), p. 599 sgg.

³ J. WOLF, *Die Rossi Handschrift 215 der Vaticana und das Trecento-Madrigal*, in *Jahrbuch d. Musikbibliothek Peters für 1938*, pp. 5 sgg. I testi del cod. Rossiano sono stati tutti editi da E. LI GOTTI, *Poesie musicali ital. del sec. XIV*, Palermo, 1945.

spesa a causa degli eventi bellici; e il Wolf, nei pochi anni del dopo guerra da lui vissuti, perse anche la speranza di veder data alla luce l'opera amata e studiata per tutta una vita. Se oggi abbiamo la possibilità di riudire quelle melodie che si snodavano «mentre un par d'occhi neri folgoravano, di sotto le ciglia lunghe ed immote, sur una linea musicale che ricordava chi sa qual dolce mistero», è merito di un discepolo del W., Hans Albrecht, che ha curato l'edizione, corretto qualche errore ed aggiunto l'indice.⁴ L'opera esce, dunque, nella redazione voluta dal Maestro e come omaggio alla sua memoria.

Ma il Laur. Pal. 87 non ha importanza soltanto per i musicologi: esso interessa non meno i cultori della letteratura italiana, che nella cospicua silloge di ben 347 componimenti, tra ballate, madrigali e cacce, hanno un materiale notevolissimo di studio. Molti di questi componimenti furono già pubblicati, ch  non vi fu un tempo celebrazione di matrimoni, senza che il prezioso cod. fornisse liriche credute adatte per la circostanza. Il W. enumera ben 14 di cosiffatte raccolte,⁵ divenute rarissime, a causa del ristretto numero di esemplari in cui furono stampate, ed ignorate, nella grandissima parte, dagli studiosi, che debbono ancora ricorrere ai testi editi dal Trucchi o dal Cappelli,⁶ o alle vecchie sillogi del Carducci,⁷ o a quel poco che   stato fatto conoscere posteriormente: ⁸ materiale disperso e frammentario e con lezione non sempre sicura. In queste condizioni pu  la trascrizione dei testi letterari fatta dal W. sostituire l'originale, dare, insomma agli studiosi garanzia di fedelt , offrendo una lezione su cui fare affidamento? La risposta   negativa. I difetti sono gravi, soprattutto per l'inadeguata preparazione filologica del W. e la superficiale conoscenza della lingua italiana. Bastano a provarlo pochi esempi. Prendo a caso una ballata:   intonata dal Landini e cos  data dal cod.:

Cara mia donna, vivi omai contenta,
ch'anzi mi vo' soffrir la mie gran doglia,
che con tuo pena voglia
cercar grazia al disio che mi tormenta.

4

⁴ Segnalo alcuni errori di stampa: la ball. *In somma altezza*   a p. 312, non 362; la ball. *Donna, 'l tuo partimento*, a p. 263, non 268; la ball. *Tal sotto l'acqua*, a p. 133, non 128 la ball. *Dal traditor non si pu  l'uom guardare*, a p. 339, non 329. Per altri rilievi, rimando alla recens. che dell'opera del W., che qui   recensita, ha dato Kurt von Fischer (*Zu Johannes Wolfs Uebertragung des Squarcialupi-Codez*, in *Die Musikforschung herausgeben im Auftrag der Gesellschaft f r Musikforschung*, Sonderdruck aus Jahrgang IX, Heft I, Basel, 1955, pp. 77-89).

⁵ Ma il numero pu  essere notevolmente accresciuto. Indico le raccolte sfuggite al W., che sono di mia conoscenza, senza pretendere di darne l'elenco completo: D. SARTORIO, *Poesie musicali anonime dei sec. XIV, XV e XVI*, per nozze Chino-Pastorio, Padova, 1880; TEODOLINDA RICCI, *VI Madrigali*, per nozze Barbanti Brodano-Gamberini, Bologna, 1887; G. DONATI, «*Al fuoco, al fuoco!*»: caccia intonata da Ser Nicol  del Proposto da Perugia, per nozze Ansidei-Angeloni, Firenze, 1887 [  la caccia *Da poi che 'l sole i dolci raggi asconde*]; E. FILIPPINI, *Sedici poesie erotiche ital.*, per nozze Filippini-Scarpelli, Fabriano, 1893; A. VALLE, *Nozze Somaini-Santini*, Como, 1893; S. FERRARI, *Madrigali e ballate del sec. XIV*, per nozze Trigona-Farina, Bologna, 1903.

⁶ F. TRUCCHI, *Poesie inedite di dugento autori dall'origine della lingua infino al sec. XVII*, Prato, 1846, vol. II; A. CAPPELLI, *Poesie musicali dei sec. XIV, XV e XVI*, Bologna, 1868; e dello stesso le seguenti pubbl. per nozze: *Ballate, rispetti d'amore e poesie varie tratte da codd. musicali dei sec. XIV, XV e XVI*, per nozze Cappelli-Saltini, Modena, 1866; *Ballate del sec. XIV tratte da due codd. musicali ed ora per la prima volta stampate*, per nozze Sforza-Pierantoni, Modena, 1869; *Poesie musicali del sec. XIV non prima stampate*, per nozze D'Ancona-Nissim, Modena, 1871.

⁷ G. CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei sec. XIII e XIV*, Pisa, 1871; *Cacce in rima dei sec. XIV e XV*, Bologna, 1896.

⁸ Si veggano specialmente E. LI GOTTI, *L'«Ars nova» e il madrigale* (estr. dagli «Atti d. R. Accad. di Scienze, Lettere e Arti di Palermo», S. IV, vol. IV, p. II); dello stesso le cit. *Poesie musicali ital. del sec. XIV*, e R. TAUCCI, *Fra Andrea dei Servi organista e compositore del Trecento* (estr. dalla «Rivista di studi storici sull'Ordine dei Servi di Maria», a. II, 1935).

- 8 Come deggio da te grazia volere
di quel piacer che turba la tuo mente?
Ché, pur che tu me 'l die, nol posso avere,
po' che con pena l'animo 'l consente:
- però ch'i' t'amo sì perfettamente,
che, come che del dono i' mi sia vago,
poco nel cor m'appago,
12 pensando ch'appagata te non sente (f. 161 r).

Il W. (p. 291, n. 115) legge nel primo verso « i' vivo omai contento », sopprimendo la corrispondenza di rima, che pur era nel cod., col v. 4; il ms. ha: « i vivo oma contenta », che potrebbe condurre anche all'interpretazione, se il senso lo permettesse: « i' vivo; oh, m'accontenta! ». Ma, poiché nella seconda voce è « omai », è evidente l'errore dell'amanuense, il quale in questa stessa ball. incorre, negli ultimi due versi, in due altre sviste, di cui il W. non si è accorto, leggendo al v. II « m'appaga » e al v. 12 « senta », mentre lo schema metrico esige « m'appago » e « sente » (di cui è soggetto « cor » nel verso precedente). Il W. corregge al v. 3 « piena » del ms. in « pena » e la correzione è esatta; ma che significano versi come questi: *Cercar gratia 'l disio che mi tormenta e Che pur che lume è 'l die nol posso avere?*⁹

Ecco una ball. dialogica, intonata da Donato da Cascia:

- 2 — Senti tu d'amor, donna? — No — Perché?
— Perch'i' non trovo servo in ferma fé.
- Se tu trovassi un fedel servò amante,
onesto e fermo in fin che vita avesse?
— D'amarlo tal sare' vaga e costante
mentre che l'alma nel mie cor po' stessee.
- 8 — O se del tuo tesor gustar volesse,
porrie giammai, servendo mi a te?
- No, ché non si convien a amor perfetto
disiar cosa che l'amistà toglia.
— Omè, donna, ché passa ogni diletto
a còr del pome el frutto e non la foglia.
- 14 — Guarda che di', ché chi piega a tal voglia
mai di tal fama non fa ricca sé.
- Ballata, tu ve' ben che questa donna
ogni virtù segue più ch'altra sia;
va e ferma con lei ch'i' vo' per donna
la suo bell'alma ed a lei dar la mia;
e di' ch'el sol mi basta, e gran che fia,
20 che amando ami senza tòrsi me (f. 72 v - 73 r).

La ball. è data dal solo Laur. È curioso notare come il W. più che attenersi al testo del cod., segua quello arbitrario del Cappelli,¹⁰ correggendo *riccha* del ms. in *ricco* al v. 14, perché anch'egli ritiene che i vv. 11-14 siano la risposta dell'uomo, mentre, come indica chiaramente il contesto, i vv. 13-14 sono la risposta della donna; leggendo al v. 13: *piega tal voglia*, al v. 16: *Va e ferma colei* (dove *collei* del ms. va letto *con lei*, cioè *stabilisci con lei*) e nell'ultimo verso: *Ch'amata m'ami*, mentre il cod. ha *camando ami*, con la quale espressione il poeta in sostanza voleva dire che, poiché non poteva ottenere il possesso della donna amata, gli bastava di averne l'anima, l'amore: concetto comunissimo nella servitù d'amore, che non considerava peccaminoso amare in tal modo una donna che apparteneva a un altro.

⁹ E così è dato il v. 10: *Che com'è che del dono i misi a vago*; vogliamo credere che si tratti di un errore di stampa, uno dei tanti che deturpano la trascrizione del W.

¹⁰ *Poesie musicali dei sec. XIV, XV e XVI*, p. 39.

La variante *passi*, al v. 11, è rimasta com'è nel cod.; ma non si comprende come, dopo avere eseguito col Cappelli, nel verso precedente, la correzione, questa volta giustamente, di *tolga* del ms. in *toglie*, perché non venisse a mancare la corrispondenza di rima con i vv. 12 e 13, qui il W. abbandoni la sua guida e mantenga una lezione errata. È spropositata è la lettura del v. 19: *E di', che 'l sol mi basta, e gran che fia*. Più sbrigativo il Cappelli: *che sol mi basta*. Il cod. ha *chel sol*, che andava letto come noi abbiamo fatto, intendendo *el* pronome pleonastico e *sol* avverbio.

Né solo nel caso accennato il W. sostituisce alla lezione del ms. quella degli editori, svisando gravemente la fisionomia del codice. Sulla scorta del Cappelli (*op. cit.*, p. 42), così è letta la seconda strofa della ball. *Miracolosa tua sembianza pare* (p. 177, n. 18):

Pur veggio donne in grado di biltate
Per vera prova avvanzar e per sono;

Ma la tua vista è di tal qualitate,
Che sopra quelle ognor pregio ti dono.

Maravigliandosi allor di te ragiono:
Costei per certo ha in sé divino affare.

La differenza col Cappelli sta solo nell'ipermetria del penultimo verso, letto com'è nel cod., ridotto invece dal Cappelli alla forma normale (*Maravigliando allor*), e nella diversa struttura metrica della strofe. Ma ben altra è la lezione del ms.:

Pur veggio donne in grado di biltate
per vera prova avvanzar persona;
ma la tuo vista è di tal qualitate,
che sopra quelle ognor pregio ti dona.
Maravigliando allor di te ragiona:
« Costei per certo ha in sé divino affare » (f. III v).

Chi *ragiona* è la ballata, che il poeta aveva detto di aver composta in forma di sentimento nuovo.

E deriva dal Cappelli (*op. cit.*, p. 11) questa ripresa di ballata:

Donna, 'l tuo partimento
lascia tanto smarrita
l'anima, che più vita
non porge al corpo per grave tormento (p. 263, n. 79),

mentre l'ultimo verso è letto nel cod., con più efficace immagine, *non pregia 'l corpo*: arbitri inammissibili, per cui né si bada al normale andamento ritmico dei versi, come è il caso del verso *ispesse volte per virtù d'amore* della ball. *L'alma mia piange e mai non può aver pace* reso prosaico nella forma in cui il W. lo trasforma: *Spesse volte per virtute d'amore*; né alle esigenze dello schema metrico, per cui, per es., nell'ultimo verso della ball. *Tal sotto l'acqua pesca*, egli sostituisce alla rima esatta del cod.: *ch'i' tempo aspetto et amo la bertesca*, che ha corrispondenza con la rima dell'ultimo verso della ripresa, il sostantivo *berteggia* (*ed amo la berteggia*), inesistente nei vocabolari della lingua italiana.

La ball. *Per seguir la speranza che m'ancide* si chiude col verso *Falle palese tu el dolor mio*, che non è lezione del Laur., ma del Magliab. VII, 1041, donde l'aveva derivata il Trucchi (II, 156), che il W. segue; il Laur. ha: *falle palese tu el voler mio*. E dal Trucchi (II, 161) proviene l'interpunzione di questa ripresa di ballata:

Che fai? che cerchi? che pensando vai?
Quel che non c'è, né fu, né sarà mai.

interpunzione che dà un'interpretazione contrastante col significato dell'intero componimento, che s'inizia con movimento petrarchesco, e che va modificata in quest'altra:

Che fai? che cerchi? ch  pensando vai
quel che non ci  , n  fu, n  sar  mai?:

soliloquio dell'anima con se stessa, che non trover  mai sulla terra pace e riposo.

Sull'esempio del Trucchi (II, 164),   alterato l'ultimo verso della ripresa della ball. *Dio mi guardi di peggio*, letto esattamente dal ms.: *ch'i' altro non ti cheggio* e dai due editori mutato in *di altro*.¹¹ E dal Trucchi (II, 154) proviene il comico sovvertimento del capoverso della ball. *O fanciulla giulia* in *O fanciulla Giulia*: cosa strana, perch  la ball. era stata edita con miglior lezione dal Carducci (*Cantilene*, p. 319), al quale il W. ricorre spessissimo. Ch  se si volesse qualche esempio di quanto affermiamo, ecco alcune lezioni di testi Carducciani accettate dal W. Nella ball.: *Donna, l'animo tuo pur fugge amore*, il verso *Non   dolor che tanto il servo noi*   dato secondo la lezione del Magl. VII, 1040, che il Carducci (*Cantilene*, p. 119) seguiva, ma non secondo il Laur., che ha la variante *al servo*; n  seguono il nostro cod. i versi seguenti della ball. del Soldanieri *I' vo' bene a chi vuol bene a me* (*Cantilene*, p. 290):

Ma, se m'avvien ch'amor m'incontri d'una
Che mi si volga, dico — E tu ti sta,

ch  nel primo verso il Laur. ha *mavien comora* (leggi: *com'or*) e, nel secondo: *mi si tolga*, che   la lezione esatta, confermata dal Chig. L. IV. 131, c. 456 r, che il Carducci non vide; nella ball. *Bench  partir da te molto mi doglia*, il v. 8, dato dal Laur. *Com'i' contento son con meco sia*,   corretto secondo il testo del Carducci (*Cantilene*, p. 320), che seguiva il Magl. VII, 1041: *Com'i' son teco, tu con meco sia*, e secondo il testo del Carducci (*Musica e poesia*, p. 385)   letta la prima terzina del madr. *Lucida pecorella i' son scampata*, dove   perch  da notare che la lezione data dal Laur. per il secondo verso (*Da pelle di monton, mordace lupo*)   confermata dal Panc. 26, c. 88 v della Naz. di Firenze e dall'Ashb. 569, c. 27 v, che il Carducci non ebbe, o non pot  avere innanzi. E come i testi del Cappelli erano serviti a completare i componimenti lacunosi del Laur.,¹² cos  i Carducciani integrano nella cit. ball. del Soldanieri i vv. 7-14; nel madr. del Soldanieri *D  d  a chi avareggia pur per s *, la seconda terzina; nella ball. *La dolce vista che dagli occhi move*, i vv. 6-7: metodo che ora il W. segue ed ora abbandona, ma che comunque falsa, secondo noi, quella che   e doveva restare la forma e la struttura del cod. la quale   alterata anche per quello che riguarda i caratteri peculiari di alcuni compositori. Ecco, per es., come   letta la ripresa di una ball. intonata da Jacopo da Bologna:

El nome Giovanni val donna fuggire
Che, quando fuggi , allor mi par morire (p. 183, n. 24).

Ma il cod. (f. 114 v):

El no me gova ne val donna fuggire
Che quando fu o allor mi par morire.¹³

¹¹ La ball.   mutila nel Trucchi, che seguiva il Parig. ital. 568. Nei versi successivi, in cui il poeta prega la donna di non volerlo umiliare col suo disprezzo, ch  tardi sarebbe, poi, *il levare* (il cod. ha: *ellevare*), il W. legge:

Ma pregote, che non mi mandi gi 
che tardi fia elevare (vv. 14-15).

¹² Cito ad esempio le ball. *Bench  lontan mi trovi in altra parte* e *La sacrosanta carit  d'amore*, che nel Laur. hanno solo la ripresa e i primi due versi della prima strofa (*Poesie musicali dei sec. XIV, XV e XVI*, p. 24 e 37).

¹³ Il Cappelli (*op. cit.*, p. 29) d  cos  questi versi:

Non mi giova n  val, donna fuggire,
Che quando fuggo, allor mi par morire.

Anche *fu o*, al v. 6,   letto *fuggo*.

Il W. non comprendeva il dialetto di Jacopo, vissuto lungamente nell'Italia settentrionale, alle corti di Mastino II della Scala e di Luchino Visconti. Ma il fatto che in un cod. fiorentino il componimento sia lasciato intatto nella sua veste dialettale, è cosa oltremodo significativa.

Né il W. pone sempre la dovuta attenzione a certe particolarità tecniche, come, per es., la rima al mezzo, che, nelle intenzioni dell'artista, ha pure una sua funzione. In questa ball. intonata dal Landini, la rima al mezzo, insistendo discretamente su motivi sentimentali, crea un'atmosfera suggestiva di malinconia e un raffinato incanto musicale:

- 3 Benché crudele siate stata e fera,
 donna, pur la partita
 mi dà ferita al cor, che par ch'i' pera.
- Gli occhi angosciosi e 'l corpo afflitto e lasso,
 constretto son al grave dipartire:
 onde piangendo grido a ciascun passo:
 « Deh, dolce morte, or mi fa' finire »,
 poscia che mai né mirar né seguire
10 potrò l'alta bellezza
 piena d'asprezza di voi mia guerriera (f. 135 v).

Ma il W. (p. 228, n. 31):

Benché crudele siate state (*sic*), fera
Donna, pur la partita
Mi da ferit' al cor, che par ch'i' pera.

Gli occhi angoscios'e 'l cor par fitto e lasso, ecc.

Non m'indugio su questioni di metrica. Per il madr. *O in Italia felice Liguria*, intonato da Jacopo da Bologna per la nascita dei due gemelli Luchino Novello e Giovanni, figli di Luchino Visconti e di Isabella del Fiesco, il W. segue il Carducci (*Musica e poesia*, p. 386), che aveva mantenuto l'ordine dei versi come li aveva trovati nel Laur., avvertendo che il madr. finiva nel ms. « con un verso sospeso, forse per difetto del copista »: idea contrastata dal Li Gotti, che vide invece nel componimento la forma di un rispetto, usato come madrigale per l'intonazione,¹⁴ e dal Pirrotta, secondo il quale lo schema originario di rispetto « fu dall'intonatore trasformato, alterando anche l'ordine dei versi, in due quartine, più un distico a rima baciata ».¹⁵ Ma se si consideri che fin verso la metà del Trecento i madrigali ebbero una grandissima varietà di schemi, non farà meraviglia la forma, che a prima vista potrebbe sembrare anormale, del madr. *O in Italia felice Liguria*, che è un semplice madr. con doppio ritornello, come se ne trovano di simili nello stesso Jacopo,¹⁶ e che andrà letto, badando anche alla coerenza nello svolgimento delle idee, nel modo seguente:

- 3 O in Italia felice Liguria,
 e proprio tu, Milan, Dio lauda e gloria
 de' duo nati signor, che 'l ciel t'aguria.¹⁷

¹⁴ L'« *Ars nova* » e il madrigale, p. 35. Lo schema dato dal Li Gotti è questo: AB, AB, CC, DD, EE.

¹⁵ N. PIRROTTA, *Per l'origine e la storia della « caccia » e del « madrigale » trecentesco*, in « *Rivista musicale ital.* », a. II (1947), fasc. II-III, p. 123 ed ivi la n. 33. Lo schema, secondo il Pirrotta, è questo: ABAD, BCCD, EE.

¹⁶ Si vedano i madr. *Io mi son un che per le frasche andando*, edito dal Carducci (*Musica e poesia*, p. 317), e *Prima virtute è costringer la lingua*, pubbl. dal Li Gotti (*Poesie musicali*, p. 46).

¹⁷ Mi distacco dalla lezione del Carducci, interpungendo diversamente; *lauda e gloria* sono verbi.

- 6 Segno fu ben, che fu di gran vittoria,
che un'aquila li trasse al cristianesimo
e Parma lor donò doppo 'l battesimo.¹⁸
- 8 Un venere fra sesta e terza nacquero
Luca e Giovanni a chi lor nomi piacquero.
- 10 Quaranta sei un emme con tre C
correa e fu d'agosto 'l quarto di.¹⁹

Solo nella seconda metà del Trecento il madr. ebbe una forma più regolare, quella che ci è nota comunemente attraverso i madr. del Petrarca, del Boccaccio, del Soldanieri, del Sacchetti, del Rinuccini, del Serdini, del Vannozzo, ai cui schemi metrici corrispondono quelli dei madr. intonati da Gherardello, da Lorenzo Masini, da Donato da Cascia, dal Landini. Ma i maestri più antichi, come Piero, Jacopo da Bologna, nelle cui composizioni musicali si riscontrano madrigali con una ventina circa di schemi, Giovanni da Firenze intonarono madr. che avevano una grande varietà di forme, a cui corrispondono in parte, nel campo letterario, quelli composti da Alesso di Guido Donati. I maestri antichi intonarono quasi esclusivamente madrigali e, se si fa eccezione per quello del Petrarca *Non al suo amante più Diana piacque*, musicato da Jacopo da Bologna, nessun nome di poeta a noi noto compare nelle loro composizioni. Ma in Gherardello, in Donato, nel Masini, nel Landini, ricorrono frequentemente i nomi del Boccaccio, del Soldanieri, del Sacchetti, del Rinuccini, benché già il madr. ceda il posto alla ballata polifonica, che trovò nella seconda metà del secolo più larga diffusione.²⁰

Ma dove più forte è il dissenso, e maggiori le difficoltà, è nello stabilire se le cacce avessero uno schema metrico. Che alcune di esse, nonostante le riserve del Novati,²¹ avessero una partizione strofica, mi sembra innegabile. Tali sono, per addurre un esempio, quelle del Soldanieri: lo dimostrano il ritorno delle rime in posizioni fisse, il confronto del testo dato dai codd. musicali con quello dei codd. che non sono tali, il comportamento stesso dei codd. musicali. Si prenda la caccia del Soldanieri *A poste messe, veltri e gran mastini* (W., p. 84, n. 8 a; p. 86, n. 8 b).²² Il Carducci, benché avvertisse che la versificazione « ha ritorni di rime e di pose quasi regolari », ²³ non si

¹⁸ L'aquila, che trasse al battesimo i due bambini, fu il Marchese Obizzo d'Este, che cedé loro, dopo il battesimo, ma dietro compenso di 60.000 fiorini d'oro sborsati da Luchino, Parma.

¹⁹ Solito modo di indicare le date: qui, il venerdì 4 agosto 1346, che indica anche il periodo in cui Jacopo era alla corte Viscontea. Il Laur. legge: *Quaranta sei un em con tre .C.* La riduzione in *M* è del Carducci, accettata dal W.

²⁰ Cfr. W. THOMAS MARROCCO, *The fourteenth-century madrigal: its form and contents*, in « Speculum », A Journal of mediaeval studies, vol. XXVI (1935), n. 3, pp. 449-57; alle pp. 450-51 è uno spoglio degli schemi metrici usati nella prima e nella seconda metà del Trecento. Anche nella partizione strofica del madr. *O perlaro gentil, che dispogliato* il W. segue il Carducci (*Musica e poesia*, p. 352); ma giustamente Kurt von Fischer nella recens. cit., p. 84, osserva che esso si riduce a un madrigale normale. Secondo noi la denominazione di madrigali-rispetto, con la distribuzione dei versi in una quartina seguita da doppio ritornello, non ha fondamento, come non lo ha l'altra di madrigale-caccia.

²¹ F. NOVATI, *Contributo allo studio della lirica musicale neolatina: I. Per l'origine e la storia delle Cacce*, in « Studi medievali », II, 303 sgg.

²² L'avere il W. distinto nella trascrizione musicale il ritornello (p. 86, n. 8 b) dal testo precedente (p. 84, n. 8 a) ha fatto credere all'Albrecht che si trattasse di due componimenti, cosicché nell'*Indice* figura un duplice rimando: « A poste messe » e « A raccolta bu bu ». Allo stesso modo non figura nell'*Indice* la « caccia » *Ai cenci, ai topi, ai vetro, ai rame rotto!*, perché il W. ne fa un unico componimento con l'altra *Cacciando per gustar di quel tesoro*, p. 238, n. 6), contrariamente alla tradizione ms. (v. CARDUCCI, *Cacce*, p. 50 e 54): ai quali componimenti può esser dato il nome di caccia solo se inteso nel significato musicale, non in quello creduto dal Carducci (pp. 6-8), che molti ancora ripetono. È inutile poi avvertire che il v. va letto: *Hai cenci? hai topi? hai vetro? hai rame rotto?*

²³ *Cacce*, p. 7. Ripete quanto dice il Carducci, senza aggiungere nulla di nuovo, W. TH. MARROCCO, *Fourteenth-century Italian « Cacce »*, Cambridge Mass., 1942, p. xvi.

arrischio, come fece del resto in altre cacce editte da lui, a tentarne la partizione strofica, che invece esiste ed ha questo schema:

1^a strofa (vv. 1-11): ABcBdd, efeGG;
2^a strofa (vv. 12-22): HIIImm; nonPP;
ritornello (vv. 23-24): QQ.

Il Laur. (f. 49 v) e il Panc. 26 (c. 76 v), che soli danno la caccia, si arrestano alla prima strofa, a cui fanno seguire il ritornello. Come sarebbe stata possibile l'omissione della seconda strofa, se la caccia non avesse avuto divisioni strofiche? La mancata trascrizione si spiega col fatto che la seconda strofa seguiva l'intonazione della prima. Che se dai codd. musicali si passa a quelli che non sono tali, la divisione strofica non è dimenticata: la ha infatti il Laur. Red. 184, c. 113 v, dove la caccia compare nella sezione di rime del Soldanieri. Al Carducci fece difetto il mancato approfondimento della tradizione manoscritta: non vide, per es., il Chig. L. IV. 131, c. 257 v, che offre qualche notevole variante per l'esatta forma dei versi e, conseguentemente, per una più sicura determinazione dello schema metrico: non parrà quindi inutile se, a prova di quanto abbiamo esposto, ripubblichiamo la caccia, riscontrata su tutti i codd. che la contengono e con lezione che in più d'un caso si discosta da quella che ne diede il Carducci:

- A poste messe, veltri e gran mastini
« Te' te', Villan », « Te' te', Baril », chiamando,
« Ciof, ciof; qui, qui, ciof »
5 bracchi e segugi per lo bosco aizzando,
 « Ecco là, ecco là »,
 « Guarda, guarda qua »,
 « Lassa, lassa, lassa »,
 « O tu, o tu, o tu,
 passa, passa, passa »,
10 la cerbia uscì al grido e all'abbaio
 bianca lattata col collar di vaio.
- Lasciati, i cani a lei si fèr vicini.
« Ahì, cane! » « O tu del can, grida; deh, grida! »
 « Ve' ve'; là, là, ve' »,
15 passando il poggio allor furon le strida.
 « Cu cu, cu cu, cu cu ».²⁴
 « Dàlli dàlli, o tu ».
 « Che è? che è? che è? »
20 « L'uccel, l'uccel, l'uccel,
 che me, che me, che me
 uccella — e stassi in su un appio melo —
 perch'ella in mano a me lasciò del pelo ».
- 24 A ricolta bu bu bu senza corno
 tatim tatim sonammo per iscornò.

Aggiungerò che proprio lo schema metrico permette talora di restaurare il testo. Per non allontanarci dal Soldanieri, si osservi la caccia *Chi caccia e chi è cacciato*, data, oltre che dal Laur. Red. e dal Chig. cit., anche dal Riccard. 1126, c. 258 v, e riferita dal Sercambi nelle sue *Croniche*.²⁵ La prima strofe di contenuto, se così posso dire, moraleggiante, comprende i primi 12 versi ed ha questo schema: ABbC, ADdC, eFFE. La seconda si collega alla precedente con un endecasillabo, che ripete la rima dell'ultimo verso, facendo poi seguire coppie di settenari o di endecasillabi e settenari o di soli endecasillabi, tutti a rima baciata, con un alternarsi che rende vivacemente lo

²⁴ « Par necessario, osserva il Carducci (pp. 96-97), aggiungere un *cu* per fare il verso eguale nel numero delle sillabe ai consimili »; ma esso era già nel Chig.

²⁵ *Le Croniche di Giovanni Sercambi Lucchese*, a cura di S. Bongì, Lucca, 1892, II, 238.

svolgimento della caccia, secondo lo schema seguente: E, gg; Hh; Ll; MM: Nn; OO; Pp; QQ. La terza è il ritornello, costituito, come al solito, da un distico di endecasillabi a rima baciata.

Il Carducci inserisce nella seconda strofa, tra OO e Pp, al v. 26, un endecasillabo omesso dal Laur. Red., dal Chig. e dal Sercambi, ma che aveva trovato nel Riccard. Ecco il suo testo:

25 E in questo « Tôla, tôla »
Gridaron più di cento « o tu » « a me »:
« Lassale a petto: lascia: vella: a te! »
« Dite vo' a me? » « Che è, che è ch'io sento? »
« La capriola me passò da lato:
I', come innamorato,
30 Vedendola sì bella, fu' smarrito:
Così se 'n gî, per non pigliar partito.

Il Riccard. legge così i vv. 23-27:

Allora tola tola
Gridaro amme più di cento
Dite vuy amme che e che e chio sento
La capriola me passo da lato, ecc.

Alterato il v. 24, omesso il 25, l'amanuense, trovatosi nella necessità di non spezzare la serie di versi accoppiati a rima baciata, introduce il v. 26, facendolo rimare col v. 24, ma che lo schema metrico fa espungere. Il testo dei primi quattro versi va così restituito:

E in questo « To' la, to' la »
gridaron più di cento; « O tu, a me! »
« L'assalî a petto »; « Lascia »; « Vella a te
la cavriola che ti passa a lato ».²⁶

Il W. non omette di indicare gli autori dei testi letterari: molte attribuzioni vanno però riviste e corrette. La ball. *I' vo' bene a chi vuol bene a me* è di Niccolò Soldanieri, al quale invece non può esser lasciata l'altra, che nessun codice gli assegna, *La dolce vista che dagli occhi move*. Il madr. *O cieco mondo di lusinghe pieno* non è del Cavalcanti.²⁷ Il madr. *I' fui già bianco uccel con piuma d'oro* è attribuito, molto probabilmente su indicazione del Bilancioni,²⁸ a Malatesta dei Malatesti: va però notato che il Laur. Ashb. 569, c. 27 r, lo dà ad Antonio degli Alberti, mentre appartiene a Malatesta la ball. *El gran disio e la dolce speranza*. Lo stesso Ashb., c. 27 v, assegna ad Arrigo Bellondi il madr. *I' ho perduto l'albero e 'l timone*. La ball. popolarissima *Ciascun faccia per sé*, che il Trucchi attribui arbitrariamente al Soldanieri (II, 192), è di A. Pucci.²⁹ Non è del Sacchetti il madr. *Agnel son bianco e vo belando be*, ma sua la ball. *Altri n'arà la pena ed io il danno*.³⁰ Il madr. *O giustizia di Dio al mondo freno* appartiene,

²⁶ Leggo al v. 25 *L'assalî*, come ha il Chig. Il Trucchi (II, 202) ha *L'assale*; il Sercambi: *Lassala*, *Pecto*. Stesso schema metrico ha la caccia nel Laur. Red. 184, c. 11 3 v. L'altra caccia del Sold. *Per un boschetto, tra pungenti spine* ha, nel ms. Vitt. Emanuele 1147 (già Oliveriano), c. 24 v, della Bibl. Naz. di Roma, questo schema metrico: 1^a strofa (vv. 1-13): ABCbbC, DBCDEeF; 2^a strofa (vv. 14-26): FGhhIII, LIMMNN. Non ha ritornello.

²⁷ Lo trovò molto verisimilmente, con questa attribuzione, nell'*Indice delle carte di P. Bilancioni*, a cura di C. e L. Frati, Bologna, 1889-93, p. 201. Il W. lo dà dubitativamente al Cavalcanti, forse perché i due codd. indicati dal Bilancioni davano il madr. adesp. È qui il caso di segnalare l'errore in cui incorse il Bilancioni, perché non il Pal. 105, c. 123 v, della Bibl. Nazion. di Firenze ha il madr., ma il 315, dove si legge anonimo alla c. 88 r.

²⁸ *Indice*, p. 400.

²⁹ Cfr. il cit. *Indice* del Bilancioni, p. 506.

³⁰ Cfr. *Il Libro delle Rime*, a cura di A. Chiari, Bari, 1936, p. 271. Ad attribuire al Sacchetti il madr. *Agnel son bianco* il W. fu certo indotto dal Cappelli (*Poesie musicali*

probabilmente secondo il Branca,³¹ al Boccaccio; la ball. *La sacrosanta carità d'amore* è di Giovanni Dondi.³² Il Carducci avrebbe poi potuto indicare in Matteo Grifoni l'autore delle ball. *Chi tempo ha e per virtù tempo aspetta* e *Amor i' mi lamento d'esta dea*.³³

A Francesco Landini sono date sette ballate. « Un lato, dice il W., della sua produzione non è stato ancora studiato: Francesco poeta ». E soggiunge: « Da sette sue poesie e da una intonata da Nicola da Perugia [la ball. *Benché partir da te molto mi doglia*] appare che egli si sia assicurato un posto come poeta; ma anche molti altri testi di poesie, che portano il carattere della lirica d'occasione, dovrebbero appartenere gli ».

Che il Landini componesse, come altri maestri, i testi delle poesie, che poi musicava, non può essere messo in dubbio. Scambiò un sonetto col Sacchetti,³⁴ del quale intonò un madr. e alcune ball.; compose poesie in lingua latina.³⁵ Ma allo stato di fatto, le poesie che gli si possono attribuire sulla scorta dei codd. sono solamente due e precisamente le ball. *Deh, pon questo amor giù*³⁶ e *Gentile aspetto in cui la mente mia*, date a lui dal Chig. L. IV. 131, pp. 775-76, e dal Magl. VII. 1041, c. 51 v, della Naz. di Firenze (due codd. peraltro tardivi e affini). La ball. *O fanciulla giulha*, che il Carducci (*Cantilene*, p. 319) dice essergli attribuita dal Laur. Red. 184, c. 59 v non esiste nel cod., ma trovasi adesp. nel Chig. cit., p. 778, che ha però una didascalia che ci fa conoscere per chi la ball. fu composta, e nel cit. Magl., c. 52 r.³⁷ Delle altre quattro, che il W. gli assegna: *Gli occhi che in prima tanto bel piacere, Donna, se 'l cor t'ho dato, Per seguir la speranza che m'ancide, Orsù gentili spiriti*, le prime tre si trovano adesp. nel cit. Magl., il solo dei codd. non musicali che le contenga, la quarta è riferita da Giovanni da Prato nel *Paradiso degli Alberti*, introdotta da questo preambolo: « Prestamente con piacere di tutti e singolarmente di Francesco musico due fanciulle cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone Biagio di Ser-nello, con tanta piacevolezza e con voci sì angeliche, che non che gli astanti uomini e donne, ma chiaramente si vide e udì li uccelletti, che su per li cipressi erano, farsi più prossimi e i loro canti con più dolcezza e copia cantare ».³⁸ Da queste parole non si

cit., p. 32), che aveva tratto quella designazione dal Parm. 1081 (già cod. Vitali), come dallo stesso cod. derivò l'attribuzione al Sacchetti, accettata anch'essa dal W., del madr. *Somma felicità, sommo tesoro*.

³¹ G. BOCCACCIO, *Le Rime, l'Amorosa visione, la Caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Bari, 1939, p. 342.

³² *Indice delle carte di P. Bilancioni*, p. 267.

³³ *Cantilene*, p. 327 e 324. Al Carducci però sfuggì che entrambe le ball. sono anche nel nostro Laur., e che la prima si trova pure nel Parig. nouv. acq. 6771 (cod. Reina), f. 16 r.

³⁴ È il son. *Se per segno mirar che dal ciel vegni*, risposta per le rime a quello del Sacchetti *Vegendo tante piaghe e tanti segni* (cfr. *Il Libro delle Rime*, p. 234).

³⁵ Cfr. l'introduzione di A. Wesselofsky a *Il Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato, Bologna, 1867, vol. I, parte II, Appendice n. 16, pp. 295-301.

³⁶ Fu pubbl. incompleta dal Carducci (*Cantilene*, p. 318), che seguiva il Trucchi (II, 153), che aveva tenuto presente il Magl. VII, 1041, conservandone lo schema metrico spropositato e gli errori di interpretazione. Il nostro Laur. la dà anch'esso mutila (fino al v. 14 e così il W., p. 250, n. 60); ma completa è nel Panc. 26, c. 2 r, e nel cit. Chig. p. 778. Si può leggere sottoposta alle notazioni musicali nell'Ellinwood, che però gareggia col W. nel dare testi spropositati (L. ELLINWOOD, *The works of F. Landini*, Cambridge Mass., 1939, p. 67).

³⁷ La didascalia del Chig. è questa: « Ballata fatta per mona Contessa figliuola di boccaseno de bardi e moglie di Cavalcante Cavalcanti ».

³⁸ La ball. è riferita dal Laur. solo nei primi sei versi, né compare in altro cod. È completa ne *Il Paradiso degli Alberti* e la ripubblicò il Carducci (*Cantilene*, p. 321). È curioso notare che nella lezione data da Giovanni da Prato la ripresa suona:

Or su gentili spirti ad amar pronti,

Volete voi vedere il paradiso?

Mirate d'esta cosa suo bel viso,

con evidente allusione al *Paradiso* degli Alberti e a *Cosa*, di cui nel romanzo è detto che

può certo dedurre che autore della ball. che le fanciullette cantarono fosse il Landini; il piacere da lui provato, ascoltando il canto, sarà da attribuire piuttosto al fatto che era lui l'autore della musica, divenuta più suggestiva in quell'ambiente, in cui la natura stessa si trasfigurava nell'irrealtà di un incantevole sogno.³⁹

Non appartiene, da ultimo, a Niccolò del Proposto il madr. *Tal mi fa guerra che mi mostra pace*. Il W. lo trovava con questa attribuzione nell'*Indice delle carte del Bilancioni* (p. 456) e nella raccolta, a lui nota, delle *Poesie musicali* del Cappelli (p. 30); ma l'attribuzione proveniva dal Parmense 1081, che è uno « zibaldone da assumere con molta cautela ».⁴⁰ Nessuno dei componimenti, che questo cod. assegna a Niccolò, gli appartiene: non la caccia *Tosto che l'alba del bel giorno appare* (Laur., f. 25 v-26 r; W., p. 47, n. 1);⁴¹ non il madr. *Non dispregiar virtù, ricco villano*, che è di Stefano di Cino merciaio; non la ball. *Non più dirò omai così farò*, che l'Add. mss. 29987 del British Museum di Londra, f. 73 r, che è il solo codice musicale che la contenga, dà come

« era una venerabile e giovane donna di grande intelletto e di costumi molto gentile » (vol. I, p. 1, p. 27) e che il Wesseloſsky vorrebbe identificare con la Niccolosa di cui si innamorò Giovanni Soderini e che fu ricordata in una sua canzone da Simone Serdini. Nel nostro Laur., invece, non è più *cosa*, ma *petra*, il che indurrebbe a pensare che le poesie, una volta musicate, si adattavano alle circostanze, donde la molteplicità di varianti che non poche di esse presentano nei codd. Di Cosa parla invece esplicitamente la ball., intonata dallo stesso Landini, che ha questa ripresa:

Cosa null'ha più fè, ch'amor richiede,
però ch'amor non è altro che fede (f. 132 r),

ball. che si può leggere in E. LI GOTTI, *Poesie musicali* cit., p. 57, correggendo però i versi nel modo che li abbiamo riferiti. Cosa compare pure nella ball. *Cosa crudel m'ancide* intonata da Andrea dei Servi, contemporaneo, benché alquanto più giovane (mori nel 1415) del Landini, concordando anch'egli nel deprecare l'altezzosa ritrosia della donna (fu pubbl. per *Nozze Bassi-Wolf*, Padova, 1873).

³⁹ La ball., intonata da Niccolò del Proposto, *Benché partir da te molto mi doglia* (che il W., contraddiccendosi con quanto aveva asserito nell'Introduzione, assegna dubitativamente al Landini, quando ne pubblica il testo) è adesp. nel Magl. VII, 1041, c. 52 r. L'Ellinwood (*op. cit.*, p. 311) attribuisce al Landini, citando il Trucchi (II, 155), la ball. *Ama, donna, chi t'ama in pura fede*. Ma il Trucchi non la dà affatto al famoso organista (si veggia ciò che dice a p. 152) ed anch'essa è anonima nel cit. Magl., c. 48 r. Ed anche delle due, che nei codd. non musicali vanno col nome del Landini e che noi abbiamo indicate, disse il Carducci che « non è poi certissimo che sien di lui » (*Cantilene*, p. 320).

Indico alcuni codd. non musicali, sfuggiti al W., che contengono adesp. ballate, che nel Laur. figurano intonate dal Landini:

Magl. VII, 1040: c. 48 v: *Di sospirar sovente*; c. 54 r: *Donna, l'animo tuo pur fugge amore*; c. 55 v: *La mente mi riprende* (data compiuta, mentre nel Laur. è incompleta);

Magl. VII, 1041: c. 47 r: *Donna che d'amor senta né si muova* (solo i primi 6 vv.); *L'antica fiamma e 'l dolce disio*; *La mala lingua è d'ogni mal radice*; c. 47 v: *La bionda treccia di fino colore* (*sic*; solo la ripresa);

Magl. VII, 1078: c. 22 r: *Si incende la mia mente el tuo parlare*; c. 23 r: *Guarda una volta in ciò verso il tuo servo*; c. 23 v: *Sia maledetta l'ora e 'l dì ch'io venni*; c. 24 r: *La mala lingua è d'ogni mal radice*; *De sospirar sovente*; c. 24 v: *Donna, la mente mia è sì 'nvaghita*; c. 36 r: *Gran pianto agli occhi, greve doglia al core*;

II. II. 61: c. 98 r: *Or è tal l'alma mia* (la ball. vi si legge compiuta, mentre nel Laur. è incompleta);

Cod. Trevisano, fatto conoscere da V. Ciani (*Ballate e strambotti del sec. XV tratti da un cod. Trevisano*, nel « Giorn. st. d. lett. ital. », vol. IV (1884), p. 40): *Che pena è questa al cor che sì non posso*.

Anche la bibliografia è rimasta arretrata: si arresta al 1936.

⁴⁰ D. BIANCHI, *Intorno alle « Rime disperse » del Petrarca*, in « La Bibliofilia », a. XLVII (1945, ma pubbl. nel 1946), p. 81 sgg.

⁴¹ Cfr. G. CARDUCCI, *Cacce* (dove è pubbl. a p. 34), pp. 112-113. Adesp. l'aveva pubbl. anche il Trucchi (II, 172) e l'ha ripubbl. recentemente il Sapegno (*Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, 1952, p. 524).

intonata da « ser nicholo del proposto » e il ms. II. II. 61, c. 100 r, della Naz. di Firenze, e il Laur. pl. 40, 43, c. 49 r, danno adesp.; non la canz. *Amore in cui pietà nulla si trova*.⁴² Il nome di Niccolò del Proposto va cancellato dall'*Indice delle carte di P. Biondioni*.

GIUSEPPE CORSI

FIorenzo FORTI, *Ludovico Antonio Muratori fra antichi e moderni*, Bologna, Zuffi, 1954, pp. 246.

Gli studi muratoriani raccolti in questo volume appartengono ad una stessa ricerca e conferiscono al libro un carattere unitario. Il Forti inquadra il Muratori nella *querelle* tra antichi e moderni e nella disputa letteraria italo-francese soprattutto per il rilievo che in essa hanno libri come *Della Perfetta Poesia Italiana* e *Delle Riflessioni sopra il Buon gusto*; anche il petrarchismo e il tassismo muratoriani ricevono un colore particolare da quella questione che guida il Muratori nello studio e nella raccolta delle opere del Castelvetro e del Tassoni e condiziona i suoi convincimenti rispetto all'umanesimo, al barocco, all'arcadia.

La polemica letteraria italo-francese operava in due direzioni ideali: costringendo il Muratori a varcare i confini della cultura italiana e a porsi in contatto con il movimento delle idee in Europa e spingendolo a un ripensamento e a un esame ragionato della nostra tradizione. Il petrarchismo e il tassismo sono per il Muratori, in diversa forma, baluardo contro le prevaricazioni della *raison* in fatto di poesia e pretesto a un travestimento illustre del suo moderato barocco; del resto proprio questo piccolo barocco arcadico spesso fa spicco nella *Perfetta Poesia* come un limite del gusto del Muratori. Invece *I Primi disegni della Repubblica Letteraria d'Italia* superano i limiti d'Arcadia con il rifiuto dell'autorità e della tradizione e nell'amore per la ricerca sperimentale documentata si sente la superiorità dei moderni sugli antichi. Nelle *Riflessioni sul Buon Gusto* l'atteggiamento verso il Medioevo è oramai vicino a quello degli illuministi e i termini « accrescimento » del sapere, « perfezionamento » del fare, « riforme », « rinnovamenti » ricorrono di frequente nell'opera. L'amore per il *florito* e il *maturo*, anche se unito all'eccesso dell'affettazione, porta il Muratori a difendere nel Tasso il suo tipo ideale di poeta fantasioso, colorito e sonante, facendolo scivolare verso poeti dell'orecchio come il Chiabrera e il Marino. Il manierismo tassesco che, secondo il Bouhours, sfociava in quella indefinibile specie di sottigliezza che è il *raffinemento* piace, invece, al Muratori che ravvisa nelle metafore, iperboli, antitesi tassesse quel *mirabile dell'artificio* che è frutto di un sentimento sapientemente elaborato in forma. C'è nel Muratori un gusto particolare per la passione generatrice dell'arte e per il meraviglioso nella *Gerusalemme* che già fa intravedere il concetto di fantasia la quale, però, rimane (come scrisse il Croce) « procuratrice di rozzi materiali offerti all'elaborazione dell'intelletto » (*Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910, p. 376): tuttavia non è opportuno, scrive giustamente il Forti, fare il viso dell'armi al Muratori, muniti del moderno concetto dell'autonomia dell'arte dato che in realtà il Muratori non sospettò neanche la teoreticità del fatto estetico e d'altra parte i giudizi sul Muratori di Baretto e Cesarotti (« anima sassea » lo chiama il Baretto, « chiuso alla poesia del sentimento » lo definisce il Cesarotti), di uomini già volti interamente al « sentimento » attraverso l'assiduo contatto con la letteratura inglese, non tenevano conto che proprio dalle pagine del Muratori sul Tasso spuntavano inviti a considerare « lo spirito del poeta », gli « affetti del poeta » e che per questa via si intravedeva talvolta una verità della fantasia diversa da quella dell'intelletto.

⁴² Rimando a quanto scrissi nella mia recens. ai cit. *Poeti minori del Trecento* del Sapegno, in « Belfagor », 31 luglio 1954, p. 470.

Di maggiore complessità e tale da non giungere a risultati critici sicuri è la revisione che il Muratori fece del Petrarca e per la quale apparve a molti come un antipetrarchista. Ai suoi occhi appariva vecchia e cinquecentesca la pretesa di novità in senso moderno dei nuovi espositori arcadici del Petrarca (come Bartolomeo Casaregi, Tomaso Canevari, Antonio Tomasi) data la sua personale ambizione di revisore *ab imis* della letteratura italiana, di creatore di una *instauratio magna*. La sua insoddisfazione delle poetiche cinquecentesche, la tendenza, quantunque non chiara, ad una « critica interna » fanno considerare al Muratori non troppo importanti le obiezioni al suo preteso antipetrarchismo quali emergono dalla *Difesa delle tre canzoni degli occhi e di alcuni sonetti e passi vari delle rime di F. Petrarca dalle opposizioni del signor L. A. Muratori* (Lucca, 1709) composta dai tre arcadi petrarchisti sopra ricordati i quali con la loro critica retorica ed esclamativa toccavano il ridicolo dell'idolatria. Almeno i primi due poiché delle considerazioni del Tomasi il Muratori tenne un certo conto. Più valida era invece la polemica di Biagio Schiavo che nel Muratori vide il campione dei moderni e di quel buon gusto che insegnava (così nella prefazione alla *Rettorica di Aristotele* tradotta dal Caro, Venezia, 1732, p. 69) « a molti a far i dottoroni senza render conto delle loro dottrine ». La contrapposizione Schiavo-Muratori, anche a proposito del Petrarca, è vista dal Forti come un episodio della lotta tra antichi e moderni e il Muratori è visto lontano dalle mescolanze di platonismo e petrarchismo di Gravina, Schiavo, Lazzarini come da un argine cinquecentescamente illustre ma soffocante, volto come egli è a distaccarsi da ogni platonico culto di archetipi immutabili. Tuttavia le nuove strade non sono indicate dal Muratori che con incertezze e tentennamenti e con cadute nell'anacronistico e nel pindarico.

L'età, che si potrebbe chiamar modenese, dei commenti del Petrarca, quella dei secoli XVII e XVIII, vede a confronto il gusto del Tassoni e quello del Muratori. Il Tassoni spesso nelle *Considerazioni* si abbandona all'estro e al logicismo che frantumano il dettato spirituale e poetico del *Canzoniere*, l'afflato creativo che riposa sovente in un aldilà di mito e di sogno; proprio in questo logicismo tassoniano (apertamente dichiarato nelle considerazioni apposte al sonetto « Quando il proprio sito ») il Muratori coglie la prosecuzione della linea del Castelvetro e avverte che il Tassoni non si allontana, nel fondo delle sue postille, dall'alveo del gusto bembesco. Arcadico il gusto muratoriano delle *Osservazioni*, come notò il Carducci, ma con una persistenza di barocco nelle notazioni al Petrarca (al sonetto « Alma mia fiamma »), in virtù delle osservazioni su antitesi, splendide traslazioni, riflessioni ecc. e dell'elogio dei « salti poetici » ripreso dalla *Perfetta Poesia*, dei rapimenti della fantasia: l'esperienza barocca procurava così un vantaggio al Muratori rispetto all'astratto raziocinare delle postille del Tassoni, quello di accostarsi con un gusto poetico più profondo e più attento ai valori poetici, come anche altri ha osservato. In realtà il Muratori, partito in compagnia del Tassoni, suo alleato contro l'« imitazione servile », va oltre il Tassoni e con un gusto poetico più avanzato e più incline a captare la nuova cultura del razionalismo.

Di moderato razionalismo ci offrono testimonianza le pagine del Muratori, di un atteggiamento preilluministico come il Forti cerca di sintetizzare, attraverso un esame della « poetica » del prevosto modenese nel penultimo capitolo. Il Muratori configura il vero poetico come « verosimile di passione e non di ragione » e in tale asserzione il Forti riconosce il punto più notevole del pensiero estetico del Muratori il quale, diversamente dagli altri arcadi, rifiuta come criterio di valutazione l'autorizzamento e il suo verosimile è quella verità che appare tale alla passione, agli affetti, al sentimento commosso del poeta (e diverso dal verosimile *necessario, dovuto*, che conduce alla moralità, del Piccolomini e delle estetiche pedagogiche). Il suo gusto, però, porta il Muratori a uno stile piccolo barocco, teso sempre alla meraviglia e nascente dall'unione tra il maturo e il fiorito; la « meraviglia » non è vista mai come falsa dal Muratori che pur sentiva costantemente l'esigenza della verità, anzi le verità umane ed estetiche vengono dal Muratori sottoposte alla « meraviglia » e alla sua onnipotente ministra, l'elocuzione

retorica: donde derivano il fraseggiare maestoso, le immagini inopinate, le metafore, le iperboli, le personificazioni come caratteri inconfondibili e insostituibili della poesia. Ma la via del Muratori fu, ciò nonostante, quella della prosa che portò il modenese sempre più lontano dal gusto barocco e mostra il perfetto combaciare dello stile con quel temperato razionalismo, con quel coraggioso preilluminismo che caratterizza la vastissima opera di storico e di politico, di erudito e di moralista del Muratori: « libertà sincera e prudente, calma di pensieri e di affetti — conclude il Forti (p. 225) — traspaiono veramente da tutti i suoi scritti: la ricerca della verità aveva preso ormai il posto dominante nell'animo del grande erudito e la 'meraviglia' era remota, involta, con la poesia, nel ricordo lontano della gioventù ».

Specialmente nel penultimo capitolo, dedicato alla poetica della meraviglia, il libro del Forti, che talvolta abbiamo riassunto con le parole stesse dell'autore, è suggestivo oltre che convincente. Il Forti ha diversi meriti per questo suo lavoro: anzitutto egli si muove in quel gusto per le « indagini difficili » (come lo definì lo Spongano) che era del Calcaterra e che, pur tra bizzarri cammini, porta a risultati di valore. In queste indagini il Forti, conoscendo molto bene il suo argomento, si muove vivacemente per cui se lo studio in sé non è di facile lettura per la meticolosità delle ricerche, per l'esplorazione minuta ed erudita (si vedano le pagine sull'*Arcadia* ligure: ma quale interesse storico e di cultura non suscitano quelle pagine che sembrano periferiche e pur sono centrali, nella sapiente utilizzazione strutturale che ne fa il Forti), per i rimandi a testi di poesia e di estetica, tuttavia il lavoro nasce da problemi impostati nella loro originalità e nella loro concretezza e tutti gli elementi eruditi trovano il loro alleggerimento nel quadro dell'indagine. Il discorso non è mai generico o astratto e tende a svolgersi sul piano dell'estetica, della storia e della cultura con riferimenti a letture di prima mano. Ne esce un Muratori che non è solo rinnovamento o autorizzamento ma che si colloca tra prearcadia e preilluminismo con profonde radici barocche; il barocco è visto come qualcosa di resistente e ricco anche di positivi valori appunto perché il Forti, diversamente da quanti si appagano di un orpellato e negativo barocco che fa facilmente le spese di un'*Arcadia* riformatrice e restauratrice, esamina concretamente i caratteri secentisti del Muratori. Particolarmente efficaci sono le conclusioni di ciascun capitolo in cui si trova esposta in modo brillante la sintesi delle minute discussioni. Una riserva avremmo da fare in generale circa il metodo adoperato, quello di vedere uno scrittore in tono e in chiave di « querelle », metodo che può portare a distorsioni storiche e a slabbramenti della materia trattata nonché ad eludere il tessuto vivo della cultura e della letteratura. Ma, oltre il fatto che la *Perfetta Poesia* e le *Riflessioni* si collocano storicamente nella disputa italo-francese, nel caso particolare non si travalica dall'equilibrio storico e umano del Muratori e dell'età che fu sua.

ANTONIO PIROMALLI

GASPARE FINALI, *Memorie*, con Introduzione e note di Giovanni Maioli, Faenza, Fratelli Lega Editori, 1955, pp. 763 s. p.

La Società di Studi Romagnoli, con l'autorevole ed attiva collaborazione della benemerita municipalità cesenate, grazie alla munifica, intelligente liberalità del venerando Ezio Agnolozzi, fedelissimo e talora eroico custode dell'importante e voluminoso manoscritto, mercè il puntuale ed attento commento svolto da un gruppo ben agguerrito ed amalgamato di specialisti di storia risorgimentale e regionale, è riuscita alcuni mesi or sono a dare alla luce, in una edizione filologicamente e tipograficamente eccellente, un volume di vero e grande interesse sulla storia soprattutto parlamentare del primo mezzo secolo dell'unità, dovuto alla penna stilisticamente sobria ed elegante di un uomo politico la cui assai lunga esistenza ebbe la ventura di essere testimone e talora partecipe di molti tra i più grandi avvenimenti di questo periodo.

Il cesenate Gaspare Finali non aveva sortito da natura mentalità e temperamento idonei a spiccare, e tanto meno a dominare, nella vita pubblica: egli godeva, e bonariamente lo riconosceva, di quelle qualità umane ed intellettuali che risplendevano sovrane nel suo illustre conterraneo, e per lui modello inimitabile di virtù politica, d'ingegno e di signorilità senza uguali, Marco Minghetti, ma, naturalmente, in un grado all'estremo più sbiadito: formazione fondamentalmente classica e letteraria (il F. tradusse con scorrevolezza, e per suo personale diletto, tutto il teatro di Plauto), spirito garbato, fine, aristocratico, portato all'urbana e discreta conversazione di Corte, cultore della moralità e della dignità nella vita pubblica e specialmente nell'amministrazione, ma senza il rigorismo arcigno e moralistico di uno Spaventa, oratoria facile, sostenuta, brillante, ricca di fatti e di argomenti, esposta con compostezza ma soprattutto con una certa insinuante e suasiva destrezza nell'eloquio e nel porgere: in entrambi la preparazione finanziaria ed economica era venuta a sovrapporsi armonicamente su quella umanistica fino a diventare tecnica e specialistica. Mancava tuttavia al F., e fu una carenza che pesò sempre su di lui e lo relegò nel rango dei personaggi decorosamente rappresentativi nel second'ordine, quell'ampiezza europea di cultura e di orizzonti che contraddistingueva lo statista bolognese, e così, all'opposto, lo spirito pratico, concreto, un tantino rude e sprezzante, con una sfumatura demagogica e popolare inconfondibile, su una struttura mentale e professionale solidissima, che fece la fortuna, troppo presto troncata dalla morte, di un altro egregio romagnolo, che in queste pagine passa un po' di sfuggiva, Alfredo Baccarini. Il F. è a mezzo tra la regione e il continente: non si sente in lui l'atmosfera concitata dell'una né l'ampio e sereno sguardo dell'altro: egli è, e rimane, un patriota unitario, e quindi un italiano, un fedele sabaudo, uno zelante e scrupoloso burocrate: ma appunto perciò, nella genericità e nella mediocrità del tono, le sue doti naturali impallidiscono ed egli si confonde con lo stuolo dei comprimari della politica.

Se nelle pagine del F. si volesse rintracciare un sia pur tenue barlume della lotta politica in Romagna, in quella regione che cagionava da sola, per la sua minaccia repubblicana, il fallimento dei piani del Ricotti e dei radicali per il reclutamento regionale; che aveva visto il primo sindaco e deputato socialista ed i plebisciti per Amilcare Cipriani; che era stata scelta con somma accuratezza e delicatezza come banco di prova decisivo per l'esperimento crispino della monarchia democratica, attraverso il famoso viaggio dei Reali nell'88; per la quale s'invocava dai moderati, qualche anno prima, un'energica e pronta cura ricostituente, un risanamento dell'atmosfera, essendo, con Milano, l'unica terra italiana recalcitrante ostinatamente al trasformismo; che vedeva nel presidente del suo consiglio provinciale, il Fortis, il personaggio politico più autorevole e temuto d'Italia dopo il Crispi presidente del Consiglio; che, insomma, fino al '90 all'incirca, cioè fino alla configurazione più nettamente sociale e rivoluzionaria del contrasto politico, era stata la protagonista e l'interprete dell'opposizione formale, di principio, se nel F., dunque, si volesse trovare tutto questo, o almeno qualche cenno adeguato, si farebbe opera sprecata. In pagine pittoresche, dense di movimento e di brio, egli ci delinea con semplice franchezza la sua giovanile attività cospiratoria, con gli schietti giuramenti, i propositi alfieriani di tirannicidio (molto interessante, e potentemente rilevato, quello concepito da Felice Orsini), l'inevitabile sorpresa poliziesca, la fuga avventurosa e la benevola protezione dell'avversario politico, gentiluomo di vecchio stampo, l'esilio in Piemonte, le faticose e difficili attività di quel soggiorno, dove la presenza del Cavour e l'impeto di Vittorio Emanuele si sentono dappertutto: ma appunto qui, al contatto con l'emigrazione, con la costruttiva metodica atmosfera cavouriana, che aveva assimilato e reso docili ben altri ribelli, il romagnolo, la « testa calda », scomparire, e subentra, anche grazie all'innato temperamento ordinato, riflessivo, del F., una certa acquiescente indifferenza politica, per cui egli può nel '73 essere considerato una garanzia minghettiana alla sinistra, nel dicastero dell'Agricoltura, e, sedici anni più tardi, col portafoglio dei LL. PP., una garanzia crispina alla destra: più tardi infine,

con la sua terza ed ultima ascesa al potere (nel '900, al Tesoro nel ministero Saracco), la sua presenza significherà quasi una generale garanzia di costituzionalità e di restaurazione della libertà bene ordinata, dopo i torbidi degli anni precedenti. Il programma a cui il F. afferma di attenersi, e secondo il quale tentò di portare a compimento il suo unico tentativo ministeriale, affidatogli con quasi umoristica leggerezza del re durante la crisi del '98, prima del gabinetto Pelloux, con evidente scopo di transizione e di abborracciamento, è quanto di più generico possa immaginarsi: il « conservare innovando » che egli oppone all'eccessivo moderatismo dell'amico Visconti Venosta e sottolinea come un punto di contatto anche politico con l'odiosamato Crispi, è, nell'incertezza voluta della formula, un'anticipazione del tutto elementare del giolittismo, che egli rivela peraltro a più riprese di avversare, ed una stanca ripetizione sostanziale di quel trasformismo depretino contro il quale le recriminazioni e le riserve del F. sembrano inesauribili, vedendone egli, non senza acutezza, in primo luogo il fondo di corruzione politica e morale.

Con tali idee per il capo, fu una vera fortuna, di cui egli non si mostra abbastanza debitore al Lanza, la cui secca ed impettita gravità gli è antipatica, che il F. venisse nel '72, appunto ad opera dello statista casalese, nominato senatore, sebbene a lui poco più che quarantenne sorridessero le lusinghe di un avvenire parlamentare mosso e brillante come quello che si preparava all'avversario politico, suo amicissimo e coetaneo, Giuseppe Zanardelli. Fu una fortuna non solo perché il F. fu così consacrato per tutta la vita a quell'attività di alta responsabilità, di consapevole rettitudine e di studio infaticabile, che più gli era congeniale, ma anche in quanto a lui, amabilissimo conversatore e buon conoscitore di uomini, mancavano quelle doti di comunicativa e di persuasione, quel vigore dialettico e quell'autorevolezza sapientemente dosata che facevano la forza parlamentare di un Minghetti o di un Rattazzi: egli non aveva né poteva avere, per la mitezza del carattere e la nebulosità delle idee propriamente politiche, un apprezzabile seguito di deputati: e non è perciò un caso che un'amicizia strettissima politica e personale, come di affettuoso inferiore ad un superiore di capacità unanimemente riconosciute eccezionali, lo legasse ad un altro suo coetaneo, parimenti isolato nella Camera e nel paese, il Sella: di quest'ultimo il F. sente profondamente non solo la lucidità prestigiosa dell'intelletto, ma anche quel tono aggressivo e scanzonato del carattere, quel piglio sicuro di sé tanto distante dalla togata e circospetta cautela del F. stesso e del Minghetti: egli li vorrebbe assieme, i due maestri, nello stesso ministero, e quasi infantilmente si cruccia e si rammarica che a questa mirabile eventualità non gli sia stato dato di assistere. È però notevole che il F., mentre per tanta parte riconosca ed ammiri la sagace abilità e l'energia del Sella, che egli coadiuvava personalmente in qualità di segretario generale delle Finanze, si mantenga tenace nella sua avversione sul tema specifico della tassa sul macinato, a cui egli ricusò costantemente la propria approvazione, ritenendola iniqua in sé e riscossa con metodi iniqui: gran vanto a sé stesso e all'amico dà invece il F. per l'altro gesto clamoroso delle due prime amministrazioni Sella (1862-67), la riscossione anticipata della fondiaria del '65, atto pressoché rivoluzionario a cui è dato il merito di aver salvato la finanza italiana.

Quest'epoca eroica della formazione dello Stato italiano è vissuta e narrata dal F. con una fede, con uno slancio, con un'aderenza, davvero commoventi, con la coscienza di aver di fronte un fatto gigantesco e di lavorare ad un'opera immane. Questa non è storia apologetica né aneddótica superficiale: sono episodi di costume, poco rilevanti dal punto di vista della storia politica, addirittura insignificanti, quando non irritanti e superflui, da quello della storia sociale: perciò questo libro del F. è sembrato ad alcuni rigidi censori di una superficialità esasperante, non foriero di alcun contributo alla nostra conoscenza del periodo storico. E non è così: né si può cadere in questo fraintendimento se non quando si vada ostinatamente a cercare nelle pagine discrete e bonarie, di una virtuosità pacata e forse un po' leziosa, di un vecchio moderato romagnolo, che scrive in età avanzatissima, carico di onori e di memorie, quello che non c'è e non

ci può essere, come la coscienza dei fenomeni sociali o altrettanti segni di una sensibilità che di troppo trascendeva i limiti di una mentalità schiettamente risorgimentale, liberale, cavouriana, anche se duttile ed aperta. Ci si può rammaricare che sia così, che un vicepresidente del Senato descriva con finezza d'artista i rudi costumi barbarici delle popolazioni del Campidano e non ne avverta l'esigenza di rinnovamento sociale, che un ministro d'Agricoltura visiti la Calabria e s'indugi sull'ospitalità magnifica di un feudatario del luogo, sorvolando appena sulle lagnanze dimesse, ma minacciose, d'una cupa moltitudine, che un senatore competentissimo in materia finanziaria non avverta affatto, pur riconoscendo l'impopolarità dell'impresa d'Africa, le ragioni gravissime d'ordine soprattutto economico che sconsigliavano l'espansione ed imposero, dopo Adua, il più rigoroso raccoglimento in una politica che egli, con epiteto scarfogliesco, bolla di « imbelles rassegnazione »: può essere spiacevole, sorprendente, e può dar luogo ad una ennesima non confortante requisitoria sull'inadeguatezza della classe dirigente italiana prefascista: ma è così, e noi dobbiamo accettare questa situazione, e giudicarla storicamente. Storicamente qualcosa c'è: c'è il risorgimento come fu visto e vissuto da alcuni tra i suoi massimi protagonisti: pochi, senza dubbio, troppo pochi per fondare e sorreggere una grande nazione moderna: chi lo afferma non è un gobettiano o un marxista, ma re Vittorio in persona, tra gli ori e gli specchi della sala del trono a Napoli, dopo aver ricevuto l'omaggio plebiscitario delle province meridionali, l'apoteosi di quel primo decennio di regno: volto a Farini ed al giovane, trepidante F., mormora amaramente: « Siamo sempre gli stessi ». Questo senso drammatico, quasi sbigottito, del sostanziale isolamento della classe dirigente nel corpo della nazione ritorna più volte in scorci che rivelano la finezza e la penetrazione psicologica dello scrittore: così lo sguardo fulminante di re Vittorio sotto l'imperversare dei fischi torinesi nel memorabile carnevale del '65, dopo i sanguinosi incidenti seguiti alla convenzione di settembre; così l'atterrita solitudine della regina Margherita dopo l'attentato Passanante del '78; così la dura, implacabile ostinazione di Umberto proprio su quei punti contro i quali più compatta ed aperta era la resistenza popolare, la triplice, l'Africa, gli ordinamenti militari; così il greve silenzio della folla operaia di Monza al passaggio della salma del re assassinato; così la breve e potentissima presentazione del nuovo sovrano, del re venuto dal mare per il quale enfaticizzava e profetizzava D'Annunzio, con quella sua freddezza enigmatica che sconcertava gli interlocutori e reprimeva bruscamente le effusioni spontanee di un vecchio servitore di Casa Savoia: « Lei è più commosso di me ». In quest'atmosfera, in questa galleria attraentissima di ritratti poco noti o mal noti, il libro del F. ci introduce con discrezione somma, con stile sobrio ed efficacissimo, suscitando un interesse almeno psicologico, se non compiutamente storico, che non può affatto andare sottovalutato. L'Omodeo, è noto, ha dato in uno scritto raccolto ne *Il senso della storia* un giudizio di particolare favore delle virtù letterarie nell'opera memorialistica del Giolitti, di cui vengono lodati il nitore, l'urbanità, la moderazione. Non andremo errati affermando che le memorie dello statista cesenate vincono di gran lunga, letterariamente, la consimile opera del piemontese e si pongono senz'altro come un'opera capitale in questo genere di letteratura politica. Pregi artistici, come ormai s'è fatto intendere fin troppo chiaramente: prendendo l'arte non come levigata raffinatezza di dettato, ma come dote nativa di tracciare scene, di suscitare sentimenti, di delineare uno svolgimento psicologico, un'atmosfera, un ambiente: in questo, che se non è ancora storia, è peraltro uno dei vestiboli più illustri di essa, ed a parer nostro uno degli indispensabili, il F. non è secondo a nessuno, e perciò il suo libro si pone come strumento utilissimo per la conoscenza diretta e penetrante degli uomini del risorgimento e del loro sentire umano e civile.

Alcuni di questi episodi meriterebbero di essere assunti come prototipo esemplare, come specchio di un'età. Ecco, ad esempio, efficacissimo su tutti, il viaggio a Pratolino, sotto l'aria frizzante e pungente d'autunno, alle falde dell'Appennino toscano, nei mesi drammatici dei plebisciti delle regioni centrali e delle legazioni: da un lato l'A., impel-

licciato alla meglio in un logoro tabarro spelacchiato, prestatogli da un amico a Bologna, e Leonetto Cipriani, dittatore dell'Emilia, un còrso rude ed altezzoso, d'ingegno perspicacissimo ma dai modi burberi e sbrigativi del militare, un piccolo Murat ambizioso (la sua brutalità è ricordata in pagine vivacissime dei coniugi Mario); dall'altro il Cadorna, il mite ed illuminato giornalista Celestino Bianchi, bersaglio dei feroci sarcasmi carducciani, e, sovrano, dominatore su tutti, Bettino Ricasoli, che svolge quello storico colloquio all'aperto, alla fresca brezza mattutina, passeggiando sotto gli alberi come i sapienti dell'antica Grecia. L'A. non ama né comprende appieno quest'uomo rigidissimo, anacronismo vivente, sempre serio e secco e sostenuto, tanto lontano dalla gradevolezza fascinosa del prediletto Minghetti: ma ne fa sentire, qui e altrove, il tono ispirato, risoluto, sia quando parla davvero di mettersi a capo di una crociata disarmata di centomila pellegrini per implorare dal papa la restituzione di Roma che nessuno, attesta l'A., nemmeno Garibaldi, desiderava più ardentemente di lui; sia quando, contro il parere unanime dei ministri, dopo una notte insonne, sempre grave ed energico, impone al F. di stendergli un provvedimento importantissimo da sottoporre la mattina seguente alla firma del re; sia quando allo stesso F. acutamente sconsiglia di usare la forma dubitativa nelle risposte ai prefetti interpellanti: « Se il Ministero dubita anch'esso, che ne avverrà? » (p. 194; sia quando infine melanconicamente contempla lo sconcio che alla sua vecchia Firenze è stato inferto dai progressi della civiltà, ed esce in considerazioni d'un scetticismo tristissimo in quella tempra così formidabile. E poi Sella, che mette sul tavolo del suo amico e collega una bottiglia di stricnina con l'avvertimento, fra il tragico e il faceto, eloquentissimo in quell'uomo tanto arguto quanto vigoroso, che là cercherebbero entrambi la loro fine in caso di fallimento della loro opera finanziaria; ed ancora il Sella, fanciullescamente spensierato nei brevi riposi della sua fatica, andarsene alle Cascine e tornarsene con le tasche piene di castagne, ed incontrarsi col La Marmora, presidente del Consiglio, e mettersi insieme a sbocconcellarsele, mentre trattavano dei più grossi affari di Stato; e le patriarcali tavolate dei Sella intorno ad un albero frondoso; ed il La Marmora, smarritosi in mezzo alla folla di una stazione, con il suo portafoglio sotto il braccio, che non riesce a raggiungere subito la residenza del re; ed il Lanza che, con flemma e sangue freddo, se ne va ad aiutare i macchinisti in un pericoloso incidente ferroviario e poi se ne torna tranquillamente a conversare con i suoi compagni di viaggio; ed Antonio Scialoja, ministro delle finanze, che col suo segretario generale, appunto il F., sorveglia per tutta una notte la stampa dei pochi manifesti annunzianti l'istituzione del corso forzoso e poi, temendo che qualche anticipazione possa trapelare e mettere sull'avviso speculatori disonesti, esce ai primi albori e li affigge lui stesso sulle cantonate di Firenze; e Cialdini, con quel suo fare naturalmente rodomontesco, con quegli atteggiamenti teatrali così bene studiati, con un fiasco di vino in mano durante una traversata dell'Appennino, col F. e con Cesare Correnti.

Questi ritratti di costume, di antica e disinvolta semplicità sono delineati con mano maestra e con estrema discrezione di tocco: ciò contribuisce a confèrire ad essi un sapore di rievocazione di tempi quasi remotissimi: giacché il mondo che circonda l'A. negli anni in cui scrive come in quelli immediatamente precedenti è assai più pedestre e tortuoso, e non si presta, nel suo ansioso grigiore affaristico, a quell'affettuosa comunanza di sentimenti a cui l'A. ci aveva avvezzato. Egli assume perciò costantemente la parte di un « laudator temporis acti », anche se il tempo è sostanzialmente contemporaneo e buona parte dei suoi coetanei se lo ricorda distintamente, se non vi ha anche partecipato con intensità: ma, dopo la caduta dei moderati e la scomparsa dei cavouriani, il F. è un sopravvissuto ed un isolato: il ministero ch'egli ricorda con nostalgia, anzi con orgogliosa esaltazione, è appunto l'ultimo di Destra, quello Minghetti di cui il F. faceva parte e che cadde con la rivoluzione parlamentare del '76. Della sua successiva permanenza per diciotto mesi al potere, col Crispi, ed in un dicastero che le aggravatissime condizioni economiche delle classi operaie disoccupate rendevano estremamente delicato, quello dei LL. PP., si parla poco o niente: e così del suo dissenso

con Giolitti, ministro del Tesoro, che portò alle dimissioni sdegnose di quest'ultimo e gettò le basi politiche per la clamorosa crisi psicologica delle «sante memorie», il 31 gennaio del '91: così ancora dell'inchiesta amministrativa che lo stesso Giolitti gli affidò alla fine del '92 e che formò il preludio diretto e drammatico dello scandalo della Banca Romana: così finalmente del suo ruolo predominante nel processo per falso e truffa intentato all'ex-ministro Nunzio Nasi ai primi del secolo, e che ebbe tanta risonanza come controprova indiretta della strapotenza del Giolitti e soprattutto per le dolorose ripercussioni regionalistiche. Di questi avvenimenti il F. offre cenni scarsi e sommari e rimarrebbe deluso chi dalla sua testimonianza direttamente informata attendesse lumi per la cognizione delle cose: si direbbe che la sua vita politica sia in pratica finita col '76, col Minghetti e col Sella, con re Vittorio e, parecchi anni prima, con quel Farini, suo illustre conterraneo, di cui l'A. rivendica appassionatamente la memoria con affettuosa devozione alla sua energia incisiva ed a quel suo fare principesco, da dominatore, che infastidiva i pedanti piemontesi. Anche per gli avversari di quel periodo gli accenni del F. sono discreti e partecipi: si veda il potente ritratto di Rattazzi alla Camera dopo Mentana, pallido, con voce fioca, accasciandosi ogni tanto per i crampi dolorosissimi allo stomaco, lasciato solo dai suoi stessi colleghi della sinistra, che, con un discorso memorando durato tre giorni, restaura la sua fortuna e rovescia con la sola forza dell'eloquenza il ministero Menabrea. Più tardi, invece, non sarà così: Depretis è ricordato con antipatia tenace, profonda: l'incultura di Nicotera, generoso, selvaggio, audacissimo, lascia il F. sorpreso e quasi stordito: Zanardelli è un vecchio amico, ma politicamente e spiritualmente sbiadito come una meteora: Cairoli, Magliani, Grimaldi, Doda, sono poco più che nomi: le nuove forze dell'estrema, i radicali, i socialisti, è come se non esistessero: Cavallotti è citato una sola volta, a proposito della sua morte: Bovio, Costa, Turati mai: Imbriani è semplicemente un oratore «pittresco».

Queste mende sarebbero, come sono, storicamente gravissime ed inficierebbero in grado decisivo la validità anche documentaria del volume, se non si dovesse ricordare che questa mentalità era comune a tutti, o quasi, i superstiti del risorgimento: il non avvedersi, in piena buona fede, delle mutate condizioni sociali ed economiche, il negare ostinatamente non solo l'urgenza ma persino l'esistenza di una particolare questione sociale, l'ostilità preconcepita a Giolitti, uomo nuovo, senza studi, senza pratica, che nulla aveva fatto per l'Italia, sono i motivi comuni, oltre a quel vago, generico «terrore» che aveva attanagliato un po' tutti, a cominciare dal re, che avvicinano il F. ad un uomo tanto da lui diverso come il Crispi. Irruente, volgare, intollerante, pur nell'altissimo ingegno, lo riconosce il F.: rammenta con compiacimento di esserglisi opposto nell'affare Doda e di essere stato il melodrammatico protagonista, con Rudini e Luzzatti, nella giornata delle «sante memorie»: eppure sente in lui quella scintilla unitaria, risorgimentale, quella forza di simbolo attivo e vivente di un'età che non ci si voleva piegare a dichiarare chiusa, che aveva soggiogato una tempra ben più orgogliosa e risentita del F., come Bertani. Qui è forse il limite vero, anche sotto l'aspetto psicologico, dell'opera dello statista cesenate, in questa sordità persistente nei confronti degli elementi ed anche degli uomini nuovi, che per un verso o per l'altro non riescono ad uniformarsi, ad inquadrarsi in quella «concordia ordinum» di schietto stampo conservatore che egli vagheggiava, che aveva visto prodigiosamente attuarsi ai tempi del Cavour sotto la spinta precipua e lucidissima di Farini, che erroneamente egli credeva risorta sotto gli auspici della benigna ed amabile umanità del Minghetti, che infine egli stesso avrebbe desiderato poter ripristinare nel suo tentativo ministeriale: ma è qui che l'ingenua ed alquanto superficiale illusione fallisce e naufraga in concreto dinanzi alla disarmante riservatezza degli uomini politici più qualificati, anche degli amici di vecchia data, come il chiuso e circospetto Visconti: e poi Sonnino, così urtante per il Nostro col suo atteggiamento ostentatamente ascetico ed ispirato, Saracco, loquace ma sempre maligno e velenosissimo, nella sua insostituibile competenza ed auto-

revolezza, Biancheri perfino, quel venerando ligure vanitoso che fa una così balorda figura nelle pagine implacabili di Domenico Farini, che abbatte con cruda schiettezza, lui così mellifuo per natura, le estreme speranze del F., nella sua qualità di presidente della Camera e di parlamentare navigatissimo. Con questi negoziati del '98 che segnano un brusco, doloroso richiamo alla realtà, l'interesse storico, anche sotto l'aspetto psicologico ed umano, delle memorie del F. svanisce del tutto: il primo decennio del secolo, l'era giolittiana, il nuovo re, l'ostruzionismo, il socialismo, sono tenui barlumi, cenni sfuggenti: una sola pagina, ma potentissima, è dedicata di sbieco alla grande crisi parlamentare della fine del secolo: vi si descrive Luigi Chinaglia, il modesto deputato veneto sbalzato alla presidenza della Camera perché meglio e più docilmente potesse servire alla congiura di Corte, che s'impunta e si ribella: ed allora, in un congedo alla stazione, tutti lo evitano come un disertore, un traditore della causa comune della resistenza, della reazione: il re gli volta le spalle, i ministri del gabinetto Pelloux fingono di non conoscerlo: F. gli va a stringere la mano: «ma il sudore gli gocciava dalla fronte.... sicché quasi non osava più muoversi» (p. 482): qui l'effetto agghiacciante della reazione che schiaccia la coscienza del galantuomo è dipinto con nervosa efficacia. Ma è uno sprazzo: il re di F. non è quest'Umberto angoloso, tutto preso da sogni militari e di autoritarismo, ma il saggio ed arguto Vittorio, che punzecchia l'involuta cautela di Visconti, pacatamente ammonisce Minghetti sul danno che verrà a tutto il partito moderato dalle convenzioni ferroviarie e dal macinato, piega regalmente la tracotanza burbanzosa di Spaventa, svolge un colloquio brillantissimo con un buttero dell'Agro che gli si offre per «spieciare» il cardinale Antonelli, offre il binocolo alle Cascine, a F. perché meglio osservi ed ammiri le splendide sembianze della contessa di Mirafiori, e si compiace della sua ammirazione, e ricorda, con un misto di monellesco e di sensuale, tutto suo: «Essa non mi avrebbe più dato un bacio, se non fossi andato a Roma» (p. 523). Così il Bertani ricordato in queste pagine non è il parlamentare dallo sguardo d'aquila e dall'oratoria tagliente contro il trasformismo, ma il drammatico preparatore dell'impresa dei Mille; Ricasoli riappare tutto vestito ed inguantato in nero, immobile e silenzioso, in mezzo all'immensa agitazione cagionata dal famoso incidente alla Camera tra Cavour e Garibaldi; Crispi stesso si rammenta per il suo tortuoso, astuto comportamento durante l'affare Lobbia nel '69, un episodio sul quale il F. apporta elementi veramente nuovi ed interessanti; e così, dei vari episodi extralegali o comunque sintomatici dell'opposizione democratica, è ricordato soltanto, ed anche qui sotto una luce più umana che politica, quello di villa Ruffi, che più d'ogni altro contribuì indubbiamente a screditare il ministero moderato ed a cagionargli l'esito poco soddisfacente delle elezioni del '74. Con l'allontanamento della Destra dal potere la pagina genuina ed ardente della vita politica del F. si chiude, sebbene egli non conti ancora cinquant'anni: ma l'educazione ricevuta e le esperienze attinte in questi anni faranno sì che egli possa con piena consapevolezza e con consumata perizia psicologica porsi a giudicare e descrivere le vicende successive, anche se da esse il suo animo nostalgico si senta distaccato quando non addirittura ostile. Questo tono di morbida e delicata «*revêrie*», senza svenevolezza, è il tono letterario più costante e pregevole dell'opera (tutte le notazioni sulla Romagna, la Roma papale e la Sardegna ne sono esempi insigni): per esso le memorie del F., senza sovvertire od innovare sostanzialmente alcuna impostazione tradizionale, contribuiscono in misura assai rilevante alla conoscenza di un'epoca, della mentalità di una classe dirigente, dell'umanità di una folla svariatissima di personaggi, dal gigantesco principe Federico alla spaventata servetta cesenate, che ha incorniciato la vita nobile, operosa e proba di un degno patriota dell'Ottocento.

In un'edizione così scrupolosamente curata e corretta non potevano mancare alcune sviste tipografiche, che qui segnaliamo, sottolineando come la loro scarsezza sia uno dei maggiori titoli di lode alla diligenza dei benemeriti compilatori. A p. 43 nel testo e p. 193 in nota i nomi rispettivamente del Giovagnoli e del Lambruschini sono designati

come « Raffaele » anziché « Raffaello », come è più correttamente in entrambi i casi; a p. 592 in nota il ministro della Marina nell'ultimo ministero Crispi è indicato come Marin, mentre si tratta del contrammiraglio Morin, deputato di La Spezia; a p. 651 nel testo, parlandosi delle personalità intervistate dal F. durante il suo tentativo ministeriale, si cita un « Bonelli » che è evidentemente Paolo Boselli. Finalmente, alle pp. 267 e 569 in nota, commentandosi una mancata elezione del Minghetti a Bologna ad opera del prefetto Bardesono e del « partito azzurro » capeggiato dal Casarini, si indicano per questo avvenimento una volta la data del '70 ed un'altra quella del '65: la seconda è la buona, e l'incongruenza va dunque eliminata (un terzo episodio del genere capitò proprio al Minghetti nel giugno 1869).

RAFFAELE COLAPIETRA

PAOLO ALATRI, *Le origini del fascismo*, Roma, Editori Riuniti, 1956, pp. 567.

Paolo Alatri raccoglie in questo volume una scelta di articoli, saggi e studi già pubblicati, aggiungendo alla raccolta uno studio, finora inedito (alcune primizie apparvero ne « Il Contemporaneo », 22 e 29 ottobre 1955), su *Il secondo ministero Facta e la marcia su Roma*. Questo studio, diciamo subito, rappresenta la parte più importante del volume. Tuttavia, malgrado alcune riserve che farò più avanti, non è inopportuno che l'Alatri abbia ripubblicato anche gli scritti che fanno corona a quello principale. E ciò sia per il loro valore intrinseco (soprattutto dei primi tre, sui quali si baserà questa recensione), sia per l'importanza che ha, presso l'Alatri storico e pubblicista, l'indagine di ciò che è stato il fascismo, soprattutto in relazione alla classe dirigente tradizionale. Per questo direi che in nessun altro dei suoi libri si rispecchia così fedelmente come in questo la fisionomia dell'Alatri, col suo caratteristico oscillare tra la storiografia e la pubblicistica politica, col suo interesse etico-politico che è la molla diretta, senza mediazioni di sorta, del suo interesse storiografico.

L'antifascismo di Alatri, che è l'antifascismo nel quale ci riconosciamo in tanti, nasce essenzialmente dalla critica della classe dirigente tradizionale. Non diversa è l'impostazione di questi studi, nei quali « le origini del fascismo sono indagate tenendo come termine di paragone la struttura e l'atteggiamento della classe dirigente tradizionale che, avendo raccolto l'eredità del Risorgimento, e avendo guidato le prime esperienze unitarie, andò poi man mano impoverendosi e tralignando rispetto all'ideale e alla prassi di un verace e vissuto liberalismo » (p. 7).

L'intero volume ha il suo centro ideale intorno a questa constatazione. Questa è la ragione per cui l'interesse dell'Alatri, nello studiare il fascismo, si è rivolto essenzialmente alle sue origini, cioè al periodo di incubazione e poi al momento in cui il fascismo si inserisce sul liberalismo della classe dirigente. Studiando i termini essenziali della collusione liberal-fascista, Alatri vi vede la radice della vittoria del fascismo. Questa vittoria non era affatto inevitabile. Sarebbe bastata solamente un po' di energia da parte della classe politica tradizionale e dell'apparato statale nell'opporli allo squadristismo, come dimostrano i pochi casi in cui questa energia ci fu. Tutti i deputati democratici e popolari si illusero sulla natura reale del fascismo, cioè sulla possibilità di addomesticarlo dopo averlo convenientemente sfruttato. Tutti, nessuno escluso, sbagliarono, soprattutto nel biennio che va dall'ottobre 1920 alla marcia su Roma, quando ritennero impossibile la costituzione di un ministero antifascista perché, dicevano, questo avrebbe acuitizzato la guerra civile. In realtà un ministero antifascista nel biennio precedente la marcia su Roma, anziché acuitizzare avrebbe stroncato la guerra civile. Si veda l'osservazione che fa l'Alatri sulla responsabilità della « cosiddetta equidistanza » del governo fra destra e sinistra nel « creare le condizioni e il clima della guerra civile » (p. 172).

E dalla collusione liberal-fascista che trae origine la politica del doppio binario

seguita da Mussolini. Questa tattica, vero « capolavoro politico » che « assicurò la vittoria » a Mussolini (p. 291), era possibile perché i membri della classe dirigente tradizionale furono sempre pronti a chiudere un occhio sull'illegalismo fascista e a prendere per buone le dichiarazioni in senso legalitario che Mussolini, dal 1920 al 1925, andò alternando a quello. Inoltre vi fu certamente uno stretto nesso, nel 1920-1922, fra la collusione liberal-fascista e « l'incapacità di unione, che i gruppi liberali e democratici dimostravano », la quale appunto « significava l'incapacità loro a costituirsi in vera classe dirigente, in grado di assolvere la dovuta funzione » (p. 85).

Affermare tutto questo, vedere nella classe dirigente tradizionale la responsabile principale del successo fascista (« solo attraverso questo riconoscimento è possibile comprendere e spiegare il trionfo del fascismo, che altrimenti resta un fenomeno misterioso del dopoguerra italiano », p. 490) significa individuare l'essenza del fascismo nelle sue ragioni di classe, cioè nella « tabe antisocialista » della classe dirigente tradizionale. Ciò consente all'Alatri di inquadrare storicamente le origini del fascismo dopo la fallita occupazione delle fabbriche « in concomitanza con un movimento generale di reazione, che si dispiega nel paese sotto la guida governativa » e che si rivolge « dapprima ai danni della formazione 'sovversiva' più debole, gli anarchici » (p. 60 e nota 2).

L'Alatri comprende i popolari nella classe dirigente tradizionale. Malgrado gli aspetti innovatori del loro programma, il loro atteggiamento concreto nei confronti del socialismo e del fascismo fu analogo a quello dei democratici. Per questo l'Alatri disente esplicitamente « dal giudizio di Guido Dorso che, nella sua *Rivoluzione meridionale...*, sopravvaluta la funzione e la volontà rinnovatrice dei popolari » (p. 75, nota 1). Infatti l'Alatri sottolinea, riprendendo don Sturzo, quello che fu il tratto caratteristico dei popolari, cioè l'appoggio e la partecipazione dati in funzione antisocialista e conservatrice ai ministeri democratici (pp. 75-76, nota). Non mancò fra i popolari (come anche fra i democratici meno legati a preoccupazioni conservatrici) chi si rese conto relativamente presto (verso la metà del '23) di ciò che era il fascismo: si pensi a don Sturzo. Ciò non toglie però che, considerate nel loro complesso cioè storicamente, le responsabilità dei popolari nella crisi del regime liberale e nella vittoria fascista siano pesanti, sia per le tendenze nettamente conservatrici della loro maggioranza sia per i legami col Vaticano. « Il giudizio complessivo che si deve quindi dare sulla funzione storica esercitata dai popolari nella crisi del dopoguerra e nel trionfo del fascismo li fa sostanzialmente accomunare ai liberali e ai democratici, insieme con i quali i popolari formarono la classe dirigente del fallimento » (p. 76, nota).

L'Alatri ha preferito ripubblicare gli studi già editi apportando solo qualche insignificante ritocco. È un criterio rispettabile, soprattutto se si pensa che l'Alatri è stato uno dei primi in Italia a studiare questi problemi. Tuttavia l'economia generale del volume avrebbe forse tratto vantaggio da una revisione più ampia di alcuni degli scritti. Per esempio, nel ristampare la rassegna *Interventismo e fascismo nella recente storiografia* sarebbe stato opportuno tener presente il volume dei *Documenti Diplomatici nel frattempo uscito*, relativo al periodo 2 agosto - 16 ottobre 1914 (*I Documenti Diplomatici Italiani*, Quinta Serie: 1914-1918, vol. I, Roma, 1954). Da questo volume il triplicismo del di San Giuliano, nell'ultimissimo periodo della sua vita, esce meglio illuminato e meglio giustificato, come tentativo (sia pur fiacco, e per lo scetticismo dell'uomo e per la malattia mortale da cui era colpito) di frenare in senso neutralistico il Salandra, ormai incamminato sulla china dell'interventismo a fianco dell'Intesa. Una revisione più ampia di alcuni degli scritti avrebbe anche evitato l'inconveniente di cadere qua e là in ripetizioni. Forse sarebbe stato addirittura conveniente sopprimere il primo scritto, che è anche il primo in ordine cronologico ad essere stato pubblicato (*L'ideologia del nazionalismo e l'esperienza fascista*, del 1948), e fonderlo con il secondo (*Le origini del fascismo e la classe dirigente italiana*, del 1950).

Non è che manchino, certo, in quel primo scritto le osservazioni acute. L'Alatri è stato il primo, che io sappia, a sottolineare esattamente la responsabilità storica di quei

liberali che abbandonarono nel 1914 il movimento nazionalista e che diedero vita ai cosiddetti gruppi liberali-nazionali. « Furono alcuni dei gruppi politici più dannosi allo svolgimento della crisi politica italiana del dopoguerra, poiché furono proprio essi a non capire che l'ideologia e la prassi nazionalista erano assolutamente inconciliabili con la vita libera e democratica di un paese; e furono essi, perciò, che fecero da *trait-d'union* fra il vecchio mondo liberale e democratico in isfacelo e il nuovo mondo nazionalfascista che andava sorgendo » (p. 20).

Ma, a parte questa ed altre numerose osservazioni che qui tralascio per ragioni di spazio, lo scritto è impostato, come dice del resto lo stesso titolo, in modo prevalentemente ideologico che finisce col renderlo un po' generico. L'Alatri per primo si deve essere reso conto di questo difetto: almeno a giudicare dal modo con cui è stato impostato lo scritto successivo, assai più teso verso una concretezza cercata nello svolgimento dei fatti. Questa tendenza giunge alla sua conclusione nello scritto sul secondo ministero Facta, scritto che ritengo, proprio per questa ragione, il migliore del volume.

Giustamente Alatri accenna al biennio 1911-1913 — il periodo della riforma elettorale, della guerra libica e della « rottura dell'asse tradizionale della politica giolittiana » (p. 143) — come a un nodo cruciale, che ancora merita di essere studiato a fondo, ai fini della involuzione reazionaria della classe dirigente italiana. Giusta è anche l'accettazione del giudizio salvatorelliano sulle « radiose giornate » e sul loro carattere di proemio del fascismo. Non mi sembra quindi da accettare l'intervento salomonico che Alatri fa nella polemica fra Salvatorelli e Augusto Monti (pp. 82-83), attribuendo all'interventismo salandrino e sonnino e al neutralismo giolittiano la stessa responsabilità nelle origini del fascismo. Il problema merita una precisazione, anche se questa non riguarda direttamente Alatri.

È vero che sbaglierebbe lo storico che, giudicando col senno del poi, identificasse col fascismo quel fenomeno assai complesso e contraddittorio del dopoguerra che fu il combattentismo. È vero che, come si è osservato, alcune tendenze in seno al combattentismo — quella di Lussu e, con coerenza assai minore, quella di Amendola — si sforzarono di interpretare in senso democratico l'ansia di rinnovamento degli ex combattenti. Ma queste tendenze restarono minoranza e furono del tutto incapaci di imprimere il loro carattere sul piano nazionale al combattentismo, che non a caso fu convogliato, nel suo complesso, nel fascismo.

Probabilmente l'Alatri è stato indotto a quel giudizio, del quale non so del resto fino a che punto sia convinto, pensando all'ex neutralista Giolitti che, col suo ultimo ministero del 1920-1921, fu il battistrada del fascismo. Su questo punto concordo con Alatri contro l'opinione di coloro che hanno attribuito questa funzione a Nitti più che a Giolitti. Con tutto ciò, ritengo che il giudizio dell'Alatri, giustamente duro nei confronti di Giolitti, sia troppo dolce nei confronti di Nitti. A parte la differenza di statura politica fra i due uomini (il giudizio tradizionale su Nitti, eccellente tecnico ma non altrettanto eccellente politico, resta valido), sembra eccessivo affermare che Nitti nel 1919-1920 « in un certo senso si dimostrò l'unico erede dello spirito giolittiano » perché « egli tentò un compromesso tra le ragioni storiche del sistema conservatore e le nuove forze rivoluzionarie sviluppatesi nel paese » (p. 55. Cfr. anche pp. 74-75).

Non si dimentichi che, se queste furono le intenzioni e il programma generale di Nitti presidente del consiglio, la sua politica economica, liberista a oltranza e ossessionata dal problema della « produzione », gli impediva di realizzare in concreto quel programma. È vero che poi proprio i gruppi economici dominanti provocarono la caduta di Nitti. Ma, almeno a quanto se ne conosce finora, ciò fu dovuto più alla mancanza di abilità dello stesso Nitti che non alla logica conclusione di un contrasto di fondo. Assai più fedele allo « spirito giolittiano » (ma anche lui « in un certo senso ») fu, nel settore economico, il vecchio Giolitti, il quale aveva compreso molto bene che il problema del dopoguerra non era tanto un problema di produzione quanto di redistribuzione delle ricchezze. È noto infatti che Nitti giudicava « demagogico » il programma economico di Giolitti.

Anche sul piano politico in senso stretto i legami contratti da Nitti col combattentismo rappresentarono un freno non indifferente al programma di liquidare l'eredità di guerra. Si pensi all'atteggiamento, per lo meno ambiguo, tenuto da Nitti nei confronti dell'impresa fiumana, atteggiamento recentemente lusingato dai documenti, editi e inediti, pubblicati dal Valeri (N. VALERI, *Da Giolitti a Mussolini*, Firenze, 1956, pp. 65-98). È vero che Nitti si riscatta con la sua ostilità alle elezioni generali del maggio 1921; è vero che Nitti fu la prima personalità di rilievo del vecchio ceto liberale a passare all'antifascismo; è vero che, con le elezioni del '21, «per Giolitti i fascisti, che dovevano compiere il colpo di stato anticostituzionale già da essi apertamente annunciato nei due anni precedenti, entravano a far parte delle forze costituzionali» (p. 162). Ma, sorge il dubbio, forse che Nitti si sarebbe comportato in modo diverso se soltanto avesse potuto evitare l'avversione di cui lo gratificavano i fascisti?

Allo stato attuale della documentazione è azzardato formulare un giudizio definitivo. Sembra tuttavia che nell'ottobre del 1922, una diecina di giorni prima della marcia su Roma, Nitti sarebbe stato disposto a fare una cosa non troppo diversa da quella che nel '21 aveva criticato in Giolitti: cioè formare un ministero con l'appoggio fascista, ottenuto dietro promessa di elezioni generali. Il fatto è che nel 1921 Giolitti fece quello che, allora, tutti i membri della classe dirigente tradizionale avrebbero fatto: sfruttare il fascismo in senso antisocialista (per Giolitti anche antipopolare) e tentare di immetterlo nella legalità. I dissensi non vertevano sugli obbiettivi, ma sul modo (in Giolitti particolarmente cinico) con cui questi obbiettivi andavano raggiunti.

Giacché siamo in tema di giudizi troppo dolci debbo fare una osservazione analoga a proposito del giudizio complessivo su Orlando. Alatri ne mette giustamente in rilievo gli aspetti positivi, per esempio l'atteggiamento durante la guerra mondiale, ostile alla chiusura del governo nei confronti del parlamento. Ma il lettore resta con l'impressione che gli aspetti negativi (per motivi senza dubbio nobili, ma extra-scientifici: lo scritto è del 1953) non siano messi ugualmente in rilievo. Nella storia d'Italia Orlando ha rappresentato certo molte cose. Ma non si può dimenticare che egli — in una mirabile *discordia concors* con Sonnino — è stato soprattutto, insieme appunto a Sonnino, il responsabile della «vittoria mutilata». Forse Alatri avrebbe fatto bene ad insistere maggiormente su una acuta osservazione che egli fa a proposito della formazione giovanile di Orlando: «Questa avversione al razionalismo di origine enciclopedica era già dichiaratamente nella prima opera dottrinarina dell'Orlando, quella sulla riforma elettorale, e resterà un dato permanente della sua mentalità: ma è un dato che toglie al liberalismo la base delle sue origini storiche» (p. 405).

Passiamo ad un altro argomento. L'Alatri sottolinea che, per una classe dirigente ammalata di antisocialismo come era quella italiana del dopoguerra, «la ipotesi di una partecipazione dei socialisti al governo.... non era che uno dei modi attraverso i quali la classe dirigente avrebbe amato di salvarsi compromettendo il socialismo. Il problema non era infatti quello di una partecipazione socialista al potere, ma quello di un mutamento radicale della struttura del potere. E quando comunque questa conquista sociale del potere ebbe inizio così come era possibile, cioè dal basso verso l'alto, dai comuni invece che dal governo, fu armato e potenziato il fascismo» (p. 84, nota). L'osservazione colpisce quegli scrittori e storici che hanno creduto di individuare la responsabilità più grossa della vittoria fascista nell'anticollaborazionismo della maggioranza dei socialisti. Del resto, come è noto, all'anticollaborazionismo dei socialisti corrispose una ostilità non meno netta contro ogni partecipazione socialista al governo da parte della maggioranza della classe dirigente. A questa constatazione è forse dovuta l'apparente contraddizione in cui sembra cadere l'Alatri quando afferma giustamente che «in confronto con l'assoluto nullismo massimalista, anche i tentativi collaborazionisti dei socialdemocratici acquistano un senso e si riscattano» (pp. 181-182).

Quanto al giovane partito comunista, l'Alatri ne accenna bene ai caratteri fondamentali: sia quelli positivi (un partito rivoluzionario capace di superare la doppia

impasse del riformismo e del massimalismo), sia quelli negativi (debolezza numerica e settarismo) (p. 183). Peccato che Alatri non sottolinei in modo sufficiente il contrasto tra l'opposizione contro il fascismo al potere del partito comunista e l'opposizione degli altri partiti, movimenti e tendenze antifasciste, contrasto che fu causa non ultima del consolidarsi del fascismo al governo. L'Alatri si limita ad accennare che « i comunisti per mancanza di fiducia nel re, e *un po'* anche nell'opposizione costituzionale, si sono subito ritirati dall'Aventino » (p. 127. Il corsivo è mio). Altro che « un po'! ».

Come ho accennato, la parte più importante del volume è lo studio sul secondo ministero Facta, considerato dall'Alatri quasi come simbolo di quella crisi liberale che è il motivo conduttore del libro. Infatti sebbene la crisi nata dalla caduta del primo ministero Facta sia, soprattutto per iniziativa dei popolari, « proclamata in senso nettamente antifascista » ed esiga « una soluzione altrettanto nettamente antifascista » (p. 165), essa si compone poi, soprattutto per la responsabilità dei popolari e per l'incapacità dell'intera classe dirigente a rinunciare all'antisocialismo, con « una riedizione abborracciata del primo ministero Facta » (p. 201). Sicché « la classe politica liberale e democratica aveva offerto l'estrema prova della sua incapacità o della sua mancanza di volontà di opporsi al fascismo » (p. 216). Il che è esatto nei suoi tratti generali e decisivi. Vorrei soltanto ricordare che le istanze — o velleità — antifasciste che avrebbero dovuto dar vita al secondo gabinetto Facta furono espresse, oltre che con la permanenza di Amendola alla direzione delle Colonie, con l'entrata nel ministero dell'Alessio e di Paolino Taddei.

In sostanza questo scritto resta un contributo fondamentale per lo studio di quei mesi, malgrado le fini osservazioni psicologiche (di una eleganza ignota agli storici italiani) su Facta fatte dal Valeri nella sua opera citata, pubblicata quasi contemporaneamente al libro dell'Alatri.

Ancora un'osservazione: a proposito delle varie tendenze politiche presenti in seno al secondo ministero Facta, l'Alatri include Soleri, malgrado la dichiarazione in contrario fatta dallo stesso nelle sue *Memorie*, nella tendenza antifascista, insieme ad Amendola, Alessio e Paolino Taddei. Non ho elementi per valutare l'esattezza di questa precisazione. È vero che, come argomento *contra*, starebbe l'azione svolta dal Soleri nella sua qualità di ministro del Tesoro nel gabinetto Bonomi, azione che, accennando la pressione fiscale sulle masse popolari e favorendo alcuni settori più abbienti, si inseriva perfettamente in quella generale ondata a destra iniziata dopo il fallimento dell'occupazione delle fabbriche (cfr. M. SOLERI, *La politica tributaria del ministero Bonomi*, in « Nuova Antologia », fasc. 16 giugno 1922, pp. 344-366; fasc. 1° agosto 1922, pp. 251-268; fasc. 16 agosto 1922, pp. 357-374); ma è vero altresì che, come ho già detto, nessun membro della classe dirigente tradizionale vedeva di mal occhio quella ondata e, prescindendo dall'illegalismo fascista, si sarebbe rifiutato di favorirla.

Alatri ha lavorato quasi esclusivamente sull'edito. Fanno eccezione solo alcuni documenti (provenienti, se non sbaglio, da uno spezzone di Carte Amendola), in parte già precedentemente sfruttati dallo stesso Alatri. Questa mancanza di ricerche di archivio è indubbiamente un limite del libro, soprattutto adesso che il Valeri ha pubblicato nel suo volume citato una interessante raccolta di nuovi documenti. D'altra parte chi ha fatto ricerche di storia recente sa quale messe di notizie si può sempre ricavare dalla imponente quantità di materiale bibliografico esistente. L'essenziale è di saperci muovere con disinvoltura, cosa che l'Alatri sa fare molto bene, come fra l'altro dimostra (a parte qualche inesattezza, del resto inevitabile) nelle *Note bibliografiche* che seguono al vivace *Profilo biografico di Benito Mussolini*. Soprattutto per lo studio sul secondo ministero Facta l'Alatri ha fatto anche qualche ricerca, peraltro scarsa, nella stampa quotidiana del tempo.

GIAMPIERO CAROCCI

LIBRI RICEVUTI

ETTORE BONORA, *Le « Maccheronee » di Teofilo Folengo*, Venezia, Neri Pozza, 1956, pp. 240. — Questo studio del Bonora vuol essere un'interpretazione del linguaggio e della poesia delle *Maccheronee*. Il critico segue l'arco stilistico del linguaggio del Folengo fin dall'esordio poetico e dalle ambizioni giovanili del mantovano: le ambizioni, cioè, che il Folengo aveva di saggiare il linguaggio maccheronico sui moduli letterari più complessi, quelli appunto della più raffinata tradizione classica e umanistica. La struttura del *Baldus* del 1517 supera il gusto svagato dello stile satirico trattato dai maccheronici quattrocenteschi e impegna il maccheronico a farsi il linguaggio del movimento e dell'azione. La tecnica del ritratto, pur accogliendo la tradizione dei quattrocentisti, tende piuttosto a lasciare assorbire i tratti caricaturali nell'azione, in posizione funzionale dentro al romanzo: in sostanza la tecnica è rinnovata per il senso nuovo del ritmo narrativo. Nel capitolo centrale, *Struttura e stile del maccheronico folenghiano* (già apparso nel « Giornale storico della letteratura italiana », vol. CXXXII, 1955, pp. 1-56, 234-56) lo studioso esamina da principio gli aspetti del maccheronico quali appaiono nell'edizione Paganini del 1517 e nella Toscolana del 1521 delle *Maccheronee*. Nella Paganini l'impatto individuale della lingua non è ancora creato a causa della mancata risoluzione del latino maccheronico o della persistenza di una cruda vena caricaturale dei maccheronici padovani; nelle glosse della Toscolana si dichiara la coscienza delle multiple possibilità del linguaggio folenghiano poiché l'autore « facendosi commentatore di se stesso, metteva allo scoperto le varie eppur convergenti tendenze della sua vena di scrittore: dal gioco intellettuale e spiritoso alla intuizione di un fondo espressivo più vergine e forte ». L'esame del Bonora si sofferma sullo stile e sulla lingua con un'attenzione acuta ai mezzi stilistici tipici del linguaggio comico (suffissi, astratti, diminutivi, composti ecc.) dei quali non possiamo dare esempio perché non potremmo che disfare il ricco e storicamente convincente tessuto artistico e critico preso in esame dal Bonora. Il critico riesce a tenersi, anzi, lontano da elucubrazioni e da distillazioni in cui spesso cadono altri critici stilistici e ci fa intendere che il passaggio da una edizione all'altra e lo studio dei mutamenti e delle correzioni toccano veramente la sostanza poetica e letteraria dell'opera e il suo rapporto con la storia e gli uomini. In que-

sta evoluzione artistica e umana è illustrato il processo di chiarificazione che porta dalla fase ancora sperimentale della Toscolana alla maturità artistica della Cipadense e della Vigaso Cocaio. Sull'esame stilistico dell'ultima redazione delle *Maccheronee* è fondata una caratterizzazione delle intenzioni e dei risultati della poesia folenghiana; infatti le più radicali correzioni della Cipadense e della Vigaso Cocaio accentuano il colore maccheronico con l'apporto di nuovi elementi dialettali in forme artisticamente distaccate e in un equilibrio quasi miracoloso tra il letterario e il plebeo. Il sentimento dell'arte ha innalzato la lingua a espressione individuale e in tale accento originale è la vita di quell'opera. I maccheronici padovani sono ormai lontani dal Folengo e la lingua del mantovano è ormai un'invenzione così personale che imitazioni ed esperimenti tentati poi sulla sua traccia non hanno nulla in comune con lui. Il Bonora studia quindi l'esercizio letterario e l'invenzione poetica nelle opere minori e a proposito della *Zanitonella*, parlando della commedia e dell'idillio, la collega con le intuizioni delle due egloghe rusticane della Paganini: i motivi idillici appena accennati nella Paganini sono allargati e i temi della vita contadinesca, nata, oltre che da un'adesione schietta alla realtà, da un sapiente impasto di reminiscenze letterarie popolari e dotte si svolgono in una ordinata trama di rappresentazione che nei risultati più felici è vicina alla sublimazione poetica della drammatica popolare che in quegli stessi anni attuava il Ruzzante. Il Folengo non contrappone alla tradizione della poesia letteraria l'immediatezza popolare perché la sua mira più elevata era una sintesi di diverse tradizioni letterarie e di esperienze diffuse nella letteratura latina e volgare del Quattrocento e nelle egloghe finali della *Zanitonella*, come in quella *De imbricatura*, c'è il potenziamento dell'allusività propria del maccheronico. Il *Baldus* si collega alla fiorentina tradizione della narrativa rinascimentale e al trasognato piacere del raccontare e la fanciullezza dell'eroe e gli antagonisti di Baldo sono visti anche attraverso la parte concessa ai bei discorsi che è la spia stilistica di un modo di sentire: l'arte della parola « si presta ai personaggi come strumento di diplomazia nel momento stesso in cui serve al poeta a rinforzare con minore arbitrio la sua deformazione della realtà ». Nel *Baldus* ha ampio campo anche l'ideale bucolico come ideale di una primitiva età dell'oro in cui l'uomo ritorni

felice al contatto con la natura; le feste dei contadini di Cipada, la spensieratezza orgiastica del ballo sotto l'olmo nella piazza sono viste con simpatia e con equilibrio dal poeta ma non mancano aspetti pittoreschi e di deformazione caricaturale. L'analisi del Bonora è assai sottile e minuta ma non dispersiva e il critico, che è un fine lettore di poesia, presta molta attenzione al linguaggio. L'indagine testuale è arricchita da frequenti riscontri culturali e anche i consensi o le divergenze da altri critici ci riportano ad una nervatura culturale e ad una valutazione critica in cui l'analisi stilistica si risolve. I rapporti dell'edizione Paganini del 1517 con la letteratura maccheronica e classica ci riconducono, ad esempio, al terreno culturale e ci indicano quale avanzamento culturale e di stile sia avvenuto nel Folengo. A ciò contribuisce anche il fatto che i caratteri dello stile sono studiati con l'esperienza del linguista (si veda il capitolo sui mezzi espressivi del linguaggio comico) e del critico e sono collocati al posto che loro compete nella letteratura e nell'arte del Folengo. Lo studio delle varianti e delle correzioni e dell'ampio registro lessicale arreca anche un buon contributo all'esame della particolare espressività folenghiana in cui la letteratura collabora felicemente a mettere in luce né rari né brevi momenti poetici. La parte più viva dello studio del Bonora è quella in cui il lettore di poesia illumina il modo in cui il Folengo con la sua originalità si libera dal tema letterario ed esprime il suo particolare mondo poetico. Quantunque le pagine del Bonora non portino alcuna sostanziale modifica all'immagine che già conosciamo del Folengo tuttavia il metodo adoperato dal critico ha riportato il problema dello stile su un terreno meno allottio di quanto non sia avvenuto in altri momenti di critica folenghiana e attraverso una minuta indagine ha messo in luce la sapienza artistica del Folengo nonché la rappresentazione realistica del mantovano facendola vedere nella sua albescente bonaria umanità comica di stampo rinascimentale che esclude ogni pretesa di preta parodia. (ANTONIO PIROMALLI).

CARLO CATTANEO, *Scritti economici*, a cura di Alberto Bertolino, voll. 3, Firenze, Le Monnier, 1955, vol. I, pp. xxviii-436, vol. II, pp. iv-478, vol. III, pp. iv-476. — Gli scritti di Carlo Cattaneo continuano a subire un fato immeritato, contro il quale qualcosa riesce a fare soltanto l'opera solerte di singoli studiosi o ammiratori. Primo fra questi va ricordato il compianto Alessandro Levi, che non ha visto maturi tutti i frutti dell'opera esplicata da quel « Comitato italo-svizzero per la pubblicazione delle opere di Carlo Cattaneo », di cui egli fu l'animatore. Per opera di questo comitato, dopo l'epistolario affidato alle cure di Rinaldo Caddeo e già condotto quasi a termine, ora appaiono tre nutriti volumi di *Scritti economici* scelti ed annotati da Alberto Bertolino. Quando appariranno anche gli scritti storici e geografici, annunciati come imminenti, potremo dire di disporre di un *corpus* di scritti e lettere

cattaneane indubbiamente più ricco, completo, accurato delle vecchie raccolte che mai sino ad oggi, nonostante diversi tentativi, si era riusciti rinnovare. Resta però sempre fuori da queste raccolte non si direbbe tanto una certa quantità di scritti o articoli minori, quanto qualcosa, che era tipica dell'operosità cattaneana, che non si è mai esplicitata in teoriche opere ponderose di pagine e capitoli (il respiro intellettuale di tutti i suoi scritti, anche i più modesti, è sempre amplissimo), ma si è, non diciamo dispersa, si applicata a singoli problemi concreti e ben circoscritti nel tempo. Operosità multiforme nelle manifestazioni esteriori, ma compattamente unitaria nella scaturigine e nell'orizzonte intellettuale in cui si includeva. Ecco perché una ripartizione e distinzione di scritti economici, storici, geografici, politici, letterari, se pur risponde a insuperabili necessità e opportunità editoriali ed anche a differenze obiettive di contenuto, non riesce ad abbracciare compiutamente tutto Cattaneo. Non ha torto il Bertolino quando non riproduce in questi tre volumi di *Scritti economici* le *Prefazioni* al *Politecnico* (peraltro facilmente accessibili in altre raccolte) « perché non hanno un contenuto strettamente o prevalentemente economico, ma sembrano affini a saggi di filosofia politica o della storia o di sociologia » (I, p. xxiii). Ma il *Politecnico* nella sua integrità forse aiuta meglio gli studiosi a collocare l'opera e l'intelletto di Cattaneo nella temperie e nel punto più esatto del nostro sviluppo economico, politico e culturale, precisandone nel vivo dell'opera quotidiana la funzione e la profondità. Ad una integrale riedizione della rivista però, se pur potesse sembrare opportuna anche considerata da altri punti di vista, non possono certo sopperire gli sforzi e l'opera di studiosi ed editori, che stanno dando forse anche più di quanto si poteva sperare, se non desiderare. (GIOVANNI CORTONE).

GUIDO DA PISA, *I fatti di Enea*, a cura di Francesco Foffano, nuova presentazione di FRANCA AGENO, Firenze, Sansoni, « Biblioteca Carducciana », XV, 1957, pp. xii-xvii-131. — La Sansoni ha inteso celebrare il cinquantenario carducciano offrendo in riproduzione stereotipa i « classici » commenti della « Biblioteca Carducciana », inaugurata nel 1889 col commento alla *Commedia* del Casini, e una scelta del *Decameron* curata dal Fornaciari. Appariranno così in venticinque ristampe i testi più validi per le cure dei commentatori o più indicativi di una stagione e di un gusto particolare della nostra cultura. Per l'aggiornamento necessario, ogni volume è preceduto da una introduzione di uno studioso contemporaneo, particolarmente esperto di ogni singolo autore. Diamo qui l'elenco dei volumi finora usciti per questa degnissima iniziativa, egregiamente curati per la parte tipografica dall'editore Stianti di San Casciano in Val di Pesa (il primo numero romano indica le pagine della prefazione moderna, il secondo quelle della prefazione antica, il numero arabo le pagine del testo com-

mentato): FRANCESCO PETRARCA, *Le rime*, a cura di Giosuè Carducci e Severino Ferrari, nuova presentazione di GIANFRANCO CONTINI, pp. XVIII-XLV-548; ANNIBAL CARO, *Lettere famigliari*, a cura di Mario Menghini, n. p. di AULO GRECO, pp. x-LI-353; GIOVANNI DELLA CASA, *Prose scelte*, a cura di Severino Ferrari, n. p. di ETTORE BONORA, pp. XIII-XVI-150; AGNOLO FIRENZUOLA, *Prose scelte*, a cura di Severino Ferrari, n. p. di ADRIANO SERONI, pp. XIII-XII-325; GIAMBATTISTA GELLI, *La Circe e i Capricci del Bottaio*, a cura di Severino Ferrari, n. p. di GIUSEPPE GUIDO FERRERO, pp. XIII-XXI-282; ANTON FRANCESCO GRAZZINI, *Scritti scelti in prosa e poesia*, a cura di Raffaele Fornaciari, n. p. di GIOVANNI GRAZZINI, pp. XIII-XXIX-274; *Orazioni scelte del secolo XVI*, a cura di Giuseppe Lisio, n. p. di GIANFRANCO FOLENA, pp. XXXVII-XV-330; GASPARE GOZZI, *La Gazzetta Veneta*, a cura di Antonio Zardo, n. p. FIORENZO FORTI, pp. XIV-XXV-485; VINCENZO MONTI, *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, n. p. di BRUNO MAIER, pp. XXI-XV-496; GIACOMO LEOPARDI, *I canti*, a cura di Alfredo Straccali, n. p. di EMILIO BIGI, pp. XVII-XIV-324; ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di Ermenegildo Pistelli, n. p. di CESARE ANGELINI, pp. IX-XIII-525.

DANILO DOLCI, *Inchiesta a Palermo*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 459. — Di questo volume sarà data la recensione nel prossimo fascicolo.

Letteratura Italiana, volumi quattro, Milano, Marzorati, 1956, *I maggiori*, voll. 2, pp. 1361, *Le correnti*, voll. 2, pp. 1222. — Si tratta di un manuale di storia della critica, utilissimo, anche se a occhio nudo si scorgono facilmente le parzialità, e le reticenze. Ci sia lecito citare tra i migliori saggi, che descrivono le correnti letterarie, quello di ANTONIO VISCARDI, *Dalle origini al Rinascimento*, l'altro di GIORGIO DE BLASI, *Problemi critici del Rinascimento*, e infine *La polemica sul Barocco* di GIOVANNI GETTO. Fatti ottimamente anche il saggio di MARIO MARCAZZAN, *Dal Romanticismo al Decadentismo*, e quello di SER-

GIO ANTONIELLI, *Dal Decadentismo al neorealismo*, di ALDO BORLENGHI, *La critica letteraria dal De Sanctis a oggi*. Trascuriamo di elencare gli altri saggi, non perché non siano degni, ma perché i citati ci sono apparsi i più completi e i più equilibrati e sereni. Dei saggi sui maggiori, ricorderemo quello di MARIO MARTI su *Ludovico Ariosto*, e l'altro di FAUSTO MONTANARI, su *Niccolò Machiavelli e Francesco Guicciardini*; e ancora di GIOVANNI GETTO, *Torquato Tasso*, e il *Giuseppe Parini* di PIERO GALLARDO, e *Ugo Foscolo* di GIULIO MARZOT, e *Giovanni Verga* di GAETANO MARIANI. Gli altri autori ci perdonino se li passiamo sotto silenzio, non per valutazione negativa, ma perché i loro saggi ci sembrano i più ovvi, e in un certo senso i più facili. Ci sia lecito dire che ora si sta abusando troppo di queste « storie della critica »; certamente uno dei responsabili di cotesto indirizzo è il redattore della presente nota, ma ormai *sat prata biberunt*. Bisognerebbe insistere sulle monografie e le letture critiche dei testi, le quali sono piuttosto messe da parte in questi ultimi due decenni. Noi ci auguriamo intanto che questa *Letteratura italiana* del Marzorati possa continuare per i minori, perché sarebbe la più voluminosa e la più completa, degna di chiudere il ciclo di questi manuali di storia della critica. È superfluo dire che non c'è unità di criterio, perché ciascuno studioso va per suo conto; ma questo, tutto sommato, non nuoce, anzi giova al lettore. Ci asteniamo dal fare degli appunti o delle riserve qua e là, perché siamo in via per giungere alle feste pasquali, e fra qualche mese soneranno le campane « annunzianti Cristo tornante a' suoi cieli », e noi desideriamo vestire i sacchi della penitenza almeno in tempo di quaresima. (L. R.).

STENDHAL, Romanzi e racconti, a cura di Pietro Paolo Trompeo e Vittorio del Litto, vol. I, *Armance, Il Rosso e il Nero, Racconti e novelle*; vol. II, *Cronache italiane, La Certosa di Parma*, con *Appendice*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. XLIV-1124, 407.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

SAGGI E STUDI

RITRATTO DI PAOLO DAL POZZO TOSCANELLI *

I.

Paolo dal Pozzo Toscanelli, nato nel 1397, morto nel 1482, sembra accompagnare con la lunga sua vita uno dei periodi più solenni della storia di Firenze, soprattutto della storia della cultura di Firenze.¹ Quando venne alla luce, nelle case dei Toscanelli di là d'Arno, era Cancelliere il Salutati che fino a qualche anno prima aveva avuto l'abitudine di passare quasi ogni giorno il fiume, per recarsi, non lontano di lì, a Santo Spirito, a studiare, meditare e discutere con Luigi Marsili, frate agostiniano a cui i rigidi costumi e le cri-

* Da una conferenza tenuta venerdì 8 marzo a Palazzo Strozzi, alla Libera Cattedra di Storia della Civiltà fiorentina.

¹ Sul Toscanelli, la sua attività, le vicende della sua vita, resta essenziale, pur con tutte le inutili lungaggini e le innumerevoli inesattezze, il massiccio volume di G. UZIELLI, *La vita e i tempi di Paolo dal Pozzo Toscanelli, Ricerche e studi*, Roma, Auspice il Ministero della Pubblica Istruzione, 1894. L'Uzielli, a dir vero, va discorrendo per quasi ottocento grandi pagine in folio *de omnibus rebus et de quibusdam aliis*; ma trova modo, sia pure in prospettive singolarmente deformanti, di riunire anche le poche notizie che abbiamo sul Toscanelli. La parte più importante del volume è senza dubbio costituita dal capitolo sesto, di Giovanni Celoria, il successore dello Schiaparelli alla Specola di Brera, ove sono illustrate le ricerche del Toscanelli sulle comete. Il saggio del Celoria fu poi ristampato a parte (*Sulle osservazioni di comete fatte da Paolo dal Pozzo Toscanelli e sui lavori astronomici suoi in genere*, Milano 1921) con una riproduzione fotografica delle tavole toscanelliane, che nel volume dell'Uzielli comparivano invece prive delle figure astrologiche delle costellazioni, nella preoccupazione evidente di «modernizzare» anche esteriormente l'autore. Il Thorndike, *A History of Magic and experimental Science*, vol. IV, New York 1934, p. 432 e sgg., rifacendosi al Celoria mette in guardia di fronte alla tentazione del «mito» toscanelliano, anche se, poi, resta condizionato dalla ricerca del Celoria, la quale è riprodotta, con qualche attenuazione delle parti meno felici, anche dall'Abetti, *Storia dell'astronomia*, Firenze 1949, p. 56 sgg. Ma della questione del Toscanelli «astrologo» si dirà largamente più oltre. Quanto allo spinoso problema di Toscanelli «precursore» di Colombo cfr., fra l'altro, H. VIGNAUD, *La lettre et la carte de Toscanelli sur la route des Indes par l'ouest. Étude critique sur l'authenticité et la valeur de ces documents et sur les sources des idées cosmographiques de Colomb*, Paris 1901; G. UZIELLI, *Toscanelli, Colombo e Vespucci*, estr. dagli «Atti del IV Congresso Geografico Italiano» [1902]; G. UZIELLI, *Antonio di Tuccio Manetti, Paolo Toscanelli, e la lunghezza delle miglia nel secolo delle scoperte*, «Rivista Geografica Italiana», IX, 1902 (molto importante per le postille di Antonio Manetti al ms. Conv. Soppr. G. 2.1501, della Naz. di Firenze, in cui si parla del Toscanelli); C. DE LOLLIS, *Cristoforo Colombo nella Leggenda e nella Storia*, terza ed., Roma 1923; N. SUMIEN, *La correspondance du savant Florentin Paolo dal Pozzo Toscanelli avec Christophe Colomb*, Paris 1927.

tiche crudeli alla Chiesa avevano precluso per sempre, con disappunto dei fiorentini, la dignità vescovile. Nel convento, reso sacro al sapere dal ricordo dei grandi trecentisti, si erano alimentate fierezza repubblicana, rigore di studi e fervida fede. Nell'agosto del '94 il Marsili era morto; nel '97, proprio quando Paolo nasceva, la propaganda viscontea attaccava duramente Firenze con l'eloquente invettiva del Loschi, e Coluccio stendeva, in difesa della *fiorentina libertas*, le sue lettere temute da Gian Galeazzo più di cavalieri in armi. Fu un duello mortale, in cui la civile cultura degli umanisti fiorentini scese in campo con estrema decisione. Un grande scrittore ed uomo politico lombardo al servizio dei Visconti, confesserà di esser venuto una volta a Firenze solo per conoscere il Cancelliere che combatteva con tanto coraggio per la libertà della patria. « Cadranno in rovina, Coluccio, le mura le torri i palazzi della tua Firenze; verrà il giorno in cui il vecchio agricoltore additerà ai nuovi coloni la terra su cui una volta sorgeva la tua città. Ma la gloria del tuo nome vivrà immortale, perché hai lottato per la patria come Camillo e Curio, Orazio Coclite e gli Scipioni, i Catoni e i Fabi ».

La profezia di Uberto Decembrio non s'avverò; Firenze non cadde, e non caddero le libertà repubblicane. Quasi a consacrarne la grandezza, di lì a qualche decennio, si levava la cupola del Brunellesco, « erta sopra e cieli, ampla da coprire con sua ombra tucti e popoli toscani » — come scriverà commosso Leon Battista Alberti, del Toscanelli amicissimo. A edificarla « senza alcuno aiuto di travature o di copia di legname » contribuirono anche le ragioni matematiche che Pippo Architetto andò a imparare da Paolo fisico, divenuto scienziato così grande da meritare, oltreché affettuosa amicizia, rispettosa venerazione di uomini come Giovanni Müller e Niccolò da Cusa. Venuto alla luce in uno dei momenti decisivi della storia degli Stati italiani, nel fiore degli anni vide riuniti nella sua città, circondati di tutto lo splendore dell'Oriente, i delegati al Concilio per l'unione delle Chiese; ed ascoltò curiosamente descrizioni di terre lontane, ed offrì in cambio al più venerando dei greci Giorgio Gemisto i sussidi di raffinate conoscenze matematiche e fisiche. Gli anni della sua vecchiaia pensosa e appartata furono anche quelli del fasto un po' corrotto, ma vivo e rigoglioso, del Magnifico Lorenzo. Morì dopo la tragedia dei Pazzi, quando il platonismo ficiniano bello di immagini, turgido di fantasie fra orientali e barocche, era diventato la moda di artisti raffinati e di intellettuali decadenti, che andavano civettando con misteri ellenici e cerimonie magiche. Firenze era una grande capitale; era probabilmente, in quel punto, il maggior centro culturale del mondo. I dotti di Parigi, e perfino i maestri di Sorbona, aspettavano con impazienza, e salutavano con entusiasmo, le novità che venivano da Firenze. Eppure tutto questo era estraneo al vecchio solitario, che era stato compagno di scuola, ed amico fino alla morte, del Cusano platonico e mistico, ma con animo di mercante di spezie, innamorato di misure e numeri, non per contemplarli nei cieli di una matematica divina, ma per servirsene a far conti, a definire il cammino delle stelle che guidano i naviganti, a trarre presagi per nascite e raccolti, a

calcolare l'equilibrio delle grandi costruzioni in cui i ricchi borghesi fiorentini volevano unito il lusso al buon gusto, nella cornice di una strana pietà tesa fra Veneri sorgenti dal mare e Vergini adorate in ascetiche meditazioni.

« Quelli col solo ingegno, separata ogni materia, misurano le forme delle cose; noi, perché vogliamo le cose esser poste da vedere, per questo useremo più crassa Minerva »: sono parole dell'Alberti, dette ad altro proposito, a proposito della matematica del pittore, e degli artefici in genere, in confronto alla matematica pura, considerata al di fuori di ogni corpulenta applicazione. Ma non sarebbero una cattiva epigrafe per indicare la distanza fra la cultura squisitissima dei ficiniani, che guardava con la superiorità disdegnosa di un'accademia molto aristocratica perfino al tecnicismo della scienza universitaria, e un sapere nato in un mondo diverso, con propositi diversi, operoso e modesto, quasi schivo, così mondano, e proprio per questo così disincantato, spesso così amaro, così alieno dalle dolci evasioni e dai facili ottimismo. In fondo, dinanzi a una filosofia sublime, orgogliosa di assolute perfezioni, un onesto artigianato molto approssimativo, che scopriva l'America « per errore », costruiva « per caso » la cupola di Santa Maria del Fiore, e calcolava le vie delle comete soltanto per migliorare con un buon oroscopo mietiture e vendemmie.

Leon Battista Alberti fu grande amico di Paolo Toscanelli: a lui dedicò le *Interceuali*, uno dei testi più sorprendenti del secolo, un libro ancora tutto nostro, le cui pagine girarono l'Europa, anonime, mescolate e confuse con quelle di Luciano e di Erasmo, ma a volte più belle, più gravi e profonde. Non accidentale quella dedica, anche se caratterizzata da un parallelo fra medicina del corpo e medicina dell'anima, che è un luogo comune, e che ritroviamo in una più celebre dedica del Ficino a Cosimo: « Tu come gli altri medici, Paolo mio dolcissimo, porgi ai corpi malati medicine amare e nauseanti; io, al contrario, in questi miei scritti, cerco di curare le malattie dello spirito con sorriso scherzoso ». In realtà non giocondo sorriso, ma un'ironia crudele, un'amarezza a volte cupa e quasi disperata, uno sconforto profondo, attraversano tante di quelle pagine albertiane. Ed affettuosamente ironica dovette essere anche un'altra dedica dell'Alberti al Toscanelli: di un'opera che non c'è giunta, e che neppure sappiamo se davvero fu scritta: una serie di lettere immaginose e profetiche, in cui si annunciavano i casi futuri del mondo e di Firenze, vicende avvenire di principi e papi.² Forse erano « favole », o « visioni », di quelle che piacevano tanto all'Alberti, in cui imitava ironicamente gli astrologi e i loro pronostici, non a caso mandate anche questa volta all'amico astrologo famoso oltre che medico, e intento a studiare nelle comete l'immane annuncio di gravi eventi futuri.

Paolo non doveva prendere completamente sul serio la sua arte, anche

² *Leonis Baptistae de Albertis Vita*, in *Opere volgari*, ed. Bonucci, I, Firenze 1849, p. cxii: « extant eius *Epistolae ad Paulum Physicum*, in quibus futuros casus patriae annos integros ante praescripserat.... ». La dedicatoria delle *Intercoenales* in *Opera inedita pauca separatim impressa*, ed. G. Mancini, Firenze 1890, p. 122 e sgg.

se è difficile, di questi uomini sempre al limite fra una fede in crisi e una scienza incerta, dire fino a che punto andassero ironizzando perfino sulle loro certezze.³ Comunque è probabile che, tutto sommato, il Toscanelli preferisse le dottrine di Albumasar sulle grandi congiunzioni o sui cicli della storia alle dotte dissertazioni ficiniane intorno all'anima delle stelle. Non a caso negli anni medesimi in cui il grande Marsilio stendeva la *Theologia platonica*, e si diletta di mistici erramenti fra mondi ideali, Cristoforo Colombo trascriveva la lettera già inviata da Paolo Toscanelli nel 1474 al canonico Martins per il re di Portogallo.

Certi riferimenti cronologici parlano a volte un linguaggio stranamente persuasivo, e danno un senso quasi corposo di questo mobile tessuto della vita umana che è il tempo. Nel 1474, da Firenze, Ficino annuncia a Francesco Bandini che ha terminato la stesura del suo gran libro destinato a veder la luce nel 1482, l'anno della morte del Toscanelli. Il 25 giugno di quel medesimo 1474 Paolo « fisico » spedisce al Re di Portogallo la sua carta nautica, e

³ Delle credenze astrologiche del Toscanelli si è discusso a lungo, e spesso a sproposito. Scriveva il Pico, *Disp. adv. astrol. div.*, I (ed. Garin, Firenze 1946, I, p. 60, 5-12): « Paulus Florentinus, in medicina quidem, sed praecipue in mathematicis graece latineque doctissimus, quotiens de ista professione rogabatur, totiens incertam fallacemque asseverabat, afferens inter cetera se ipsum evidens experimentum qui, cum quinque et octuaginta iam implesset annos, in sua tamen genitura, quam examinarat diligentissime, vitalem nullam constellationem reperisset ». Analogamente il Ficino, nel commento a Plotino (*Opera*, II, Basileae 1576, p. 1626): « Paulus Florentinus Astronomus singularis, haec ridere solebat, qui et annos vitae quinque super octoginta implevit, suam tamen genesim diligentissime contemplatus, nihil ad aetatem conferens longam potuit invenire ». Nella *disputatio contra iudicium astrologorum* (KRISTELLER, *Suppl. ficin.*, Flor. 1937, II, pp. 66-67), in un testo non utilizzato dall'Uzielli, si legge: « Paulus Orticius Florentinus, astronomus singularis et medicus, mihi dixit se ideo ab iudicando abstinuisse, quia iudicium sit difficillimum et experimentum fallacissimum. Tot enim esse circumspicenda, ut solus sapiens naturaque fortunatus effectum aliquem scientiae regulis praesagire valeat. Deinde effectum eiusmodi non eventurum, si is cui eventurum predici sapiens fuerit. Sapientem virum temperatumque celorum effectum sepiissime devitare. Adiunxit se curavisse Nicolaum Populescum pleurem laborantem anno etatis 45, quod totum omnino predictum fuerat ab astrologo, eumque tunc pleuresi moriturum; tamen sua cura predictum terminum evasisse. Preterea affirmavit se putare multos quotidie terminos assignatos diligentia superare, incontinentes vero temerariosque predictiones astronomorum implere solere. De annis vero vite regulam apud astronomos haud satis certa existere. Alios enim aliter in iis procedere. Addidit se suam genesim diligentissime contemplatum nunquam invenisse vite significatorem annorumve datorem neque eam stellarum dispositionem que conducere putatur ad vitam. Se tamen suos omnes etate superavisse. Quinque enim et octuaginta annos implevit sano prorsus corpore sanaque mente. Plures sibi morbos ex genesi certis imminuisse temporibus, quos ipse vitaverit medico scilicet cibo potuque, exercitatione permulta ».

Lucio Bellanti al contrario, nella sua risposta al Pico (*De astrologica veritate. Responsiones in disputationes Johannis Pici adversus astrologicam veritatem*, Flor. 1498) dichiara: « Paulum vero Florentinum, mathematicum, ut audivi, insignem ipse nunquam alloquutus sum neque vidi; a compluribus tamen eius familiaribus accepi nulli cuique rei maiorem fidem adhibere quam astrologiae, verum uti vir prudentissimus, illam non vulgo exponebat, amicis tamen animi secreta aperiens, quaecumque cognoscebat futura praedicebat.... quod Baptista Albertus Florentinus, Pauli familiarissimus, scriptor qui dem inter primos nostri temporis in opere suo *de architectura* saepe testatur.... ». Pico stesso, in un altro luogo (in genere trascurato) delle *Disputationes*, IX, 6 (ed. cit., vol. II, p. 310, 19-24), dà una notizia molto interessante: « in opisthographis Pauli Florentini, medici et mathematici, duplex repperi tempus annotatum instauratae urbis Florentinae, alterum anno gratiae octingesimo primo, alterum octingesimo secundo, unde siderum constitutio penitus diversa ».

la non meno famosa lettera per una più breve via di mare verso le « spezierie » : quella lettera che Colombo trascrisse di suo pugno sul foglio di guardia del suo esemplare della *Historia* di Pio II.⁴ In quel cadere del secolo, che per Firenze era già un tramonto, forse il più bello che una civiltà possa augurarsi, è difficile non dare un senso quasi paradigmatico da un lato alla lussureggiante teologia poetica dei platonici ellenizzanti, che inghirlandava di ornamenti orientali la corte del Magnifico, e di contro ai calcoli che da casa Toscanelli partivano, se non a guidare, almeno a confortare e incitare il futuro ammiraglio della flotta dell'Oceano. Là, fra principi e cavalieri, la bella retorica di letterati e filosofi cortigiani, teorici e propagandisti del nuovo regime principesco : qua i numeri di un figlio di ricchi mercanti — Domenico padre di Paolo dichiarava nel 1429 al Catasto undici famigli al suo servizio, una fante, due balie, un cavallo e una mula. E Paolo stesso, tutt'altro che povero, nel '69, alla morte del fratello Pietro, si occupa, sembra, della direzione della importante casa commerciale che quegli aveva a Pisa, e studia navigazioni e trasporti e vie di mare, non per curiosità erudita, ma per precisi interessi.

La cultura del Toscanelli, e quella di Ficino e del Landino, sembrano appartenere a due mondi diversi e lontani : da un lato artigiani, uomini politici, mercanti, in cui il sapere e l'arte e la fede fan corpo in una società, e la città ne è la sintesi viva e vitale. Di contro una cultura staccata, di intellettuali al servizio di un signore, ora intenti a decorarne la corte, ed ora abili e sottili consiglieri nella tecnica del governo. Eppure, a guardar bene, una specificazione di compiti, una più articolata organizzazione, una più progredita razionalizzazione, andavano sostituendo i professionisti ai dilettanti, gli specialisti agli uomini universali. All'approssimazione di chi vuol essere completo nell'azione e nel pensiero, nell'operosa attività produttiva come nella vita politica, si sostituisce in ogni campo il tecnico rigorosamente preparato : qua il soldato e là il reggitore, qua il mercante e là l'artista ; qua l'uomo d'azione, là l'intellettuale. Anche se, talora, staccato dall'operoso impegno, l'uomo di lettere tende a confondersi col cortigiano e col buffone.

Comunque, nella Firenze del Quattrocento, se c'è distinzione fra tipi di cultura, opposizione dichiarata non c'è. Ed hanno avuto ed hanno gran torto quegli storici che esasperano conflitti, ed operano crudeli e deformanti mutilazioni. Alberti e Toscanelli, Ficino e Landino sono, certo, profondamente diversi, eppure si muovono nello stesso orizzonte culturale, e mantengono fra loro rapporti costanti, e della loro divergenza profonda non sempre s'avvedono. E quegli anni non s'intendono nella loro fecondità se non s'intende questa ricchezza di temi contrastanti non a caso incarnati in temperamenti diversi. Così Paolo fisico compare circonfuso di gloria nelle pagine ficiniane, come del resto si conveniva a uomo, oltre che dotto, ricco e importante. E il Landino che ne ha fatto un umanissimo elogio — *veneranda immagine d'an-*

⁴ *Scritti di Cristoforo Colombo pubblicati e illustrati da Cesare De Lollis, Roma 1894, p. CLXXXVI, 364-65.*

tichità — lo unisce al ricordo di quell'Alberti alla cui « architettura » scriverà la prefazione Angelo Poliziano.⁵

Le differenze, e differenze grandi, sono all'interno della tensione che scuote un'epoca e una società, che l'anima e la travaglia; in cui lotte politiche e visioni profetiche e vocazioni eroiche ed evasioni e compromessi si incontrano a volte nelle stesse persone, come s'incontrano agli occhi di questi uomini superstizioni astrologiche e voci di Dio, credenze magiche e geniali intuizioni scientifiche. Dovunque contrasti e conflitti, eroismi e debolezze, concetti acutissimi e grossolane illusioni. Non senza commozione vien fatto di sottolineare le stesse frasi che nelle letture colpivano uomini lontani e diversi, resi vicini da una vita spirituale percorsa dalle medesime ansie, agitata dagli stessi dubbi e dalle stesse passioni.

Sul margine del suo esemplare dei trattati del cardinale Pietro d'Ailly Cristoforo Colombo intorno al 1481 trascrive i versetti del Salmo: « *caeli enarrant gloriam Dei, et opera manuum eius annunciat firmamentum....* »: vive in lui stupefatta ammirazione innanzi alla natura, e, insieme, il senso di una destinazione voluta dalle stelle e da Dio. Di lì a poco, a Firenze, sotto la spinta di Savonarola profeta ispirato, Giovanni Pico scriverà proprio sullo stesso tema, *caeli enarrant gloriam Dei*, pagine degne del rigore scientifico del suo amico Toscanelli per distruggere l'astrologia divinatrice che, d'altra parte, era del Toscanelli la professione ufficiale.⁶ E si sdegnava, il signore della Mirandola, innanzi alla Vergine Maria camuffata in immagine stellare, mentre Colombo trascriveva di suo pugno il testo famoso di Albumasar: « sale nel primo aspetto della costellazione della Vergine una fanciulla piena di grazia onestà e purezza, lunghi i capelli e bello il volto; e nella mano ha due spighe, e siede,... e nutre un bambino ».

Ut Albumasar testatur
Inter stellas declaratur
Virgo lactans puerum....

Il mistico canto della *Stella Maris* di Giovanni di Garlandia consacrava una *astrologia spiritualis* capace di riferire alla Vergine in precise corrispondenze le proprietà delle costellazioni.⁷ E proprio tra le carte di Toscanelli si può leggere una lettera di un insigne professore dell'Università di Ferrara, Pietro Bono Avogaro, che, a proposito della cometa del '56, si fa forte delle

⁵ Per queste ed altre testimonianze si rinvia, una volta per tutte, all'Uzielli, che le raccoglie con una certa diligenza.

⁶ COLOMBO, *Scritti*, p. 409 e sgg.; DE LOLLIS, *op. cit.*, p. xxv e sgg. Il commento « astrologico » del Pico al Salmo XVIII è conservato in un ms. della Comunale di Ferrara (su cui cfr. un mio saggio nella « Riv. critica di Storia della Filosofia », XII, 1957, p. 5 sgg.).

⁷ COLOMBO, *Scritti*, p. 437; cfr. ALBUMASAR, *Introductorium in astrologiam*, Venetiis 1506, VI, 2, c. 4 v; *The « Stella Maris » of JOHN OF GARLAND*, ed. E. F. Wilson, Cambridge Mass. 1946, p. 146 (e, per l'*astrologia spiritualis que proprietates signorum Virgini tribuit*, ivl, p. 99 sgg.).

dottrine di Albumasar per annunciare terribili catastrofi soprattutto all'Italia.⁸ E Paolo seguiva il corso delle comete, e ne fissava con perizia singolare i momenti, per determinare con precisione gl'influssi esiziali che ne piovono sulla terra.

Un legame non risolubile, o almeno non facile a sciogliersi, avvince concezioni di geniale novità a esigenze vecchie e logore. Fra i libri postillati da Colombo, accanto alle fantasie telogico-astrologiche del Cardinal d'Ailly, troviamo il Plinio volgare del Landino, quel Plinio volgare cui tanto attinse Leonardo da Vinci. Toscanelli, Landino, Colombo, l'Alberti e Leonardo sono pur sempre stretti a questi temi che animano la cultura fiorentina, la vita fiorentina, agitata fra profezie stellari e voci del Signore, fra calcoli sottili e residui di antiche superstizioni, fra voli di sublime metafisica e corpulenti interessi terreni. Veramente si stava operando qualcosa di grande nel mondo: un gran mutamento avveniva nei rapporti fra l'uomo e la realtà, e tra gli uomini che più vi contribuivano era presente il senso oscuro di un rivolgimento radicale in atto. Leonardo disegnava e vedeva cataclismi immani; Savonarola annunciava in pagine terribili i tempi dell'Apocalisse; Toscanelli vedeva nelle comete gravi presagi di mutamenti di leggi e d'imperi; Colombo cercava in Giovacchino da Fiore e in Albumasar la certezza di un'epoca nuova del mondo, di cui si sentiva chiamato ad esser l'iniziatore.

Quell'età, che è così facile raffigurare piena d'armonia, di gioia, di misura razionale, di saggezza antica e nuovissima, era scossa da un senso oscuro di tragedia. Di lì a non molti anni, con pacata eloquenza Filippo Melantone da Norimberga rivolgerà a Firenze, a nome di tutta l'Europa colta, un ringraziamento solenne. Se il nuovo secolo è un secolo di luce, di questo gli uomini rendano grazie a Firenze e all'opera dei suoi dotti. Ma pacatezza non c'era nella Firenze della seconda metà del Quattrocento; e il secolo nuovo verrà annunciato da un seguace del Savonarola oltre le fiamme di un rogo. La sua nascita non era senza travaglio: il nuovo equilibrio non si raggiungerà senza

⁸ Ms. Magl. XI, 121, c. 237r e sgg. (ora Banco Rari, 30). Il testo dell'Avogaro figura ora con i calcoli del Toscanelli, anche se di mano diversa; reca la data del 16 giugno 1456 ed è una breve nota astrologica sulla cometa. Segue, della stessa mano, l'inizio di un trattatello, dall'andamento poco originale, sulla cometa. Il trattatello, incompleto, è stato attribuito al Toscanelli (UZZELLI-CELORIA, *op. cit.*, p. 327), ma senza serio fondamento. Del resto, nell'impostazione, ricorda uno scritto analogo sulla cometa del '72 contenuto nello stesso codice (Magl. XI, 121, c. 235r), e non a caso in origine unito alle pagine dell'Avogaro. Il nome dell'autore non è facile a leggersi; il Thorndike pensò a un Laurentius Viterbiensis, ma, se il Viterbiensis è certo, non lo è il Laurentius (ché anzi verrebbe piuttosto fatto di leggere qualcosa di simile ad Annius; e le date e l'ispirazione non contrasterebbero). Quanto poi alla cometa del '56, e all'impressione che fece in Firenze, può vedersi uno scritto di Guglielmo Becchi a Pietro de' Medici del 15 giugno 1456 (Magl. XI, 40: GHUGLIELMI BECCHI *de cometa ad Petrum Cosmi de medicis civem clarissimum*), steso in mezzo al gran discutere che si faceva in città («cum ad Sancti Marci Bibliothecam pergerem, familiarem quandam ex tuis ad te redeuntem offendi, quem pro mei offitii munere de te tuaque valitudine plurimum sum percuntatus. Tandemque dimittens, ipsum oravi ut me pusillum tuae celsitudinis commendaret. Interea vero cum ob imminentia coeli signa civitas pene tota commota sit, varieque de visis huiusmodi et in populo et apud scitos sunt exorte sententiae... »).

contrasti. Non a caso la misura di uomini come Leonardo, Machiavelli e Michelangelo, sotto una grandezza quasi tragica, sembra celare sempre qualcosa di ambiguo.

II.

Sottolineare tutto questo è necessario per intendere negli anni suoi l'attività di Toscanelli — di lui come dei suoi amici — al di fuori di quei curiosi modi agiografici e convenzionali a cui una storiografia di sapore positivistico non fu meno proclive della successiva storiografia idealistica. Di Toscanelli, infatti, si parlò molto al tempo delle celebrazioni colombiane, sulla fine del secolo scorso. E dopo quattrocento anni di dimenticanza fu ufficialmente proclamato, in solenni assemblee di dotti, « precursore » della scoperta dell'America: la mente ideatrice del gran viaggio, l'autore di un geniale e fecondo equivoco, il pensiero di fronte all'azione. Cesare de Lollis, benemerito editore degli scritti colombiani, si innamorò a tal punto di questa immagine che, sulla fine del 1923, ripeteva ancora: « il pensiero dell'uno, uomo di studi, diventò l'azione dell'altro, uomo di mare e d'avventure,... i presentimenti dell'uno.... divennero ossessione nell'animo dell'uomo d'azione ». E questo, in parte almeno, almeno sul piano dei simboli, può anche esser vero. Meno vera l'immagine di Colombo marinaio ignorante e credulo di fronte a Toscanelli scienziato perfetto, immune da « medievale » superstizione, uomo compiuto, integro, libero da debolezze. Eppure fu questa la figura consacrata dalle monumentali pubblicazioni *fin de siècle*, imponenti per mole e per apparato scientifico o pseudoscientifico, che composero il quattrocentesco medico speciale ed astrologo in un bel mausoleo di gusto ministeriale e umbertino, destinato ad affascinare tutta la storiografia successiva, fino ai nostri giorni. E poiché l'astrologia era agli occhi di quei valentuomini una superstizione medievale, si stesero veli pudichi su cosiffatte vergogne, e si fece di tutto per dimostrare che astrologo, in fondo, il Toscanelli non era; che calcolava il corso delle comete per puri bisogni speculativi. Si isolarono dal contesto in cui i secoli li avevano tramandati i fogli contenenti i calcoli;⁹ si smembrarono i venerandi codici strozziani perché le ricette contro la calvizie non contaminassero le sublimi verità matematiche; si misero in ombra gli aspetti dichiaratamente astrologici dei pochi testi pervenutici; alle liste di città e di climi si cercarono fonti straordinarie, e non ci si accorse che cosiffatte nozioni popolano i comuni manuali astrologici. E, finalmente, non contenti di aver costruito un purissimo scienziato, e più che un « precursore » un veggente, ci si studiò perfino di attribuirgli, oltre le virtù morali e i pregi del costume, virtù eroiche. Prima

⁹ Così appunto si smembrò, sciaguratamente, il ms. Magl. XI, 121 (già Strozz. 1127) messo insieme, non senza ragione, con testi affini, e probabilmente connessi. Non a caso vi si trovano codici dello *Speculum* a cui fa riferimento il Toscanelli.

si scoprì che Toscanelli era pio e vegetariano, poi si trovò che, dopo 85 anni di esilio terreno, e quasi un decennio di vita goliardica padovana, morì vergine.

A dire il vero Paolo Toscanelli aveva cominciato con lo studiare medicina a Padova; e un buon medico, allora, come non si disinteressava di spezie, e medicamenti d'importazione, così non poteva non occuparsi d'astrologia.

E non si pensi a Don Ferrante: la teoria delle crisi, e dei giorni critici nelle malattie, era un capitolo d'importanza fondamentale nelle discussioni mediche.

Su tre punti le teorie astrologiche sembravano avere facilmente ragione degli avversari: a proposito dell'influenza che le fasi lunari esercitano sulla vita delle piante, su certe funzioni umane, sulle maree. I giorni critici in rapporto alla potatura, agli innesti, ai raccolti, a disturbi periodici della donna, erano, insieme alle maree, i cavalli di battaglia dei fautori dell'astrologia. E quando Galileo, nella giornata quarta dei suoi dialoghi, schernisce a torto il De Dominis, e dà delle maree un'interpretazione erronea, è la sua avversione alle dottrine astrologiche degli influssi astrali a farlo sbagliare. La battaglia intorno all'astrologia costituì, fra il '400 e il '500, uno dei capitoli di maggior rilievo nella storia del sapere scientifico, ed anche un capitolo estremamente delicato: il caso di Galileo, i suoi stessi giudizi su Keplero che difese l'astrologia dalla demolizione del Pico, dimostrano quanto è pericolosa una condanna indiscriminata dei libri degli « astrologi », sia sul piano dell'astronomia che su quello della geografia, della medicina, e perfino della storia. Galileo sintetizzò benissimo i difetti di principio dell'astrologia: la inserzione nell'indagine scientifica di cause fantastiche e di processi mitologizzanti, e, a un tempo, come aveva rilevato già il Pico, il ricorso a cause generalissime e lontane, senza curare i processi prossimi e intermedi. In realtà l'astrologia ha una doppia faccia: da un lato è una sopravvivenza di culti astrali, dall'altro è un complesso di indagini, osservazioni e teorie scientifiche spesso inesatte, più spesso viziate da procedimenti erronei. Attribuire a una costellazione o a un pianeta, o ai loro reciproci incontri, una disgrazia una fortuna o una piega del temperamento, è supporre che Marte o i Gemelli siano in realtà, non corpi fisici, ma le antiche divinità pagane che portavano quei nomi, e che venivano identificate con le stelle. Connettere certi fenomeni terrestri (come le maree) ai movimenti celesti, o supporre in generale che, dato il legame che intercorre fra i fenomeni fisici, anche i cieli influiscano sulla terra, non è un'ipotesi in sé fallace, anche se è errato riportare la crisi mortale e risolutiva di una malattia, che tende a ripetersi entro un certo periodo di giorni, semplicemente alle stelle: ove il ricorso a una causa remota e generalissima, comune a fenomeni disparati, significa solo ignoranza delle « cause » vere e dei loro rapporti. E tuttavia, isolata la componente religiosa, che pure anch'essa è importante, la componente scientifica o pseudoscientifica dell'astrologia si presenta a sua volta complessa e variamente notevole. Messo in parentesi il riferimento generico alla causa celeste, restano, dell'astrologia, le osservazioni, le descrizioni, i calcoli e le ipotesi intorno agli astri e ai loro

comportamenti, ossia un'astronomia tutt'altro che spregevole. E resta lo studio attento e accurato dei « climi »; la descrizione delle terre, delle città, dei popoli; le precise determinazioni dei luoghi, fatte per rendere il più rigorose possibile le conoscenze dei rapporti fra cielo e terra. E data la regolarità e periodicità dei fenomeni celesti, ecco lo studio di tutti i fenomeni periodici, e il problema della periodizzazione della storia del mondo e della vita dell'uomo: e la ricerca di aspetti costanti e variabili, e la problematica dei loro rapporti. Chi nei libri di Albumasar o di Guido Bonatti, di Ibn Ezra o di Pietro d'Abano, di Al-Kabisi o di Cecco d'Ascoli, credesse di trovare solo relitti di antiche superstizioni o fantasticherie di cervelli malati, andrebbe incontro a grosse sorprese: ch  vi incontrer , accanto a importanti documenti di religioni lontane e a echi di credenze primitive, singolari frammenti di analisi psicologica del profondo, capitoli importanti di geografia, osservazioni astronomiche, teorie sui cicli storici, sui caratteri delle nazioni e degli uomini, e cos  via. N , forse, sarebbe solo una facezia l'affermare che in un buon libro d'astrologia di qualche Al  o di qualche Omar v'  ancora da imparare pi  che da tanti libri di cosiddetti filosofi.

Comunque, Paolo Toscanelli che studi  medicina in Padova fra il 1417 e il 1424, proprio perch  era uomo serio, integr  la sua preparazione con indagini astrologiche, e quindi, per condurle a fondo con seriet , con un approfondimento della matematica. Tutte le notizie che abbiamo sulla sua attivit  e la sua cultura, pi  che riportarci all'astratto uomo universale caro a certa bassa retorica sul Rinascimento, ci mantengono nell'ambito degli interessi di uno studioso preoccupato di impadronirsi della disciplina prescelta: anche gli studi di agricoltura, e di prospettiva — ossia di ottica — non ci spostano da un ben definito campo di ricerche, mentre la conoscenza del greco era, essa stessa, indispensabile per l'accesso alle opere scientifiche pi  importanti che rientravano allora in circolazione negli originali. Non dimentichiamo che   il tempo in cui si torna a leggere Tolomeo e Strabone, Galeno e Archimede, per dir solo di qualcuno degli autori noti a Toscanelli.

N  il fatto che Toscanelli abbia studiato a Padova   da trascurarsi: Padova significava interesse vivissimo per il sapere scientifico, per la medicina, per la fisica; e gli antichi non sdegnati n  ignorati, ma cercati pi  che nelle opere di storia, di morale e politica, o di poesia, negli scritti di scienza. Studiare medicina a Padova fra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento significava vivere un certo patrimonio culturale, leggere certi libri, sentire certi maestri, apprendere certi metodi. Non che Firenze ignorasse la scienza: medici e scienziati insigni erano stati fiorentini, o a Firenze avevano vissuto e insegnato. Tra i fisici e i logici basterebbe ricordare il Pelacani, uno dei maggiori allievi di Buridano; e fra gli astronomi il Dagomari, celebrato dal Boccaccio e dal Villani, pianto dal Salutati, e i cui scritti probabilmente furono ben noti al Toscanelli; fra i medici il grande Ugo da Siena, e cos  via. Ma il clima fiorentino, artigiano da un lato e incline, dall'altro, alle discipline politico-morali, non vide mai fiorire qualcosa di equivalente alla scienza

così spregiudicata, anche se, alla fine, così chiusa e conservatrice, che albergò nell'aristocratica Padova. La « libertà » padovana è sostanzialmente quella degli ardimenti scolastici sconfinanti nell'eresia: è lo spirito critico proprio di tutti gli ambienti intellettuali d'alto livello, soprattutto universitari: uno spirito erosivo e spesso sterile, raffinato ed esaurito in se stesso, in fondo non pericoloso ed estremamente conservatore. La cultura umanistico-rinascimentale fiorentina non fu universitaria; e fu antiscolastica: attinse da un lato al mondo dei letterati e degli uomini d'azione, dall'altro a quello degli artisti, degli artigiani e dei tecnici. Non a caso Firenze, città, tutto sommato, di tradizione non universitaria, anche se sede di uno Studio, fu il maggior centro della nuova cultura, così nel campo della scienza come in quello delle arti: e dal suo clima uscirono Leonardo e Machiavelli, Michelangelo e Galileo. Tuttavia la preparazione padovana di Toscanelli è importante, anche se, a fargli rovesciare in fecondità d'azioni e di concreti progetti, e quindi di nuovi pensieri, il suo sottile sapere accademico, contribuirono non poco i corpulenti bisogni dei mercanti toscani e le sollecitazioni di artefici come gli amici suoi Filippo Brunelleschi e Leon Battista Alberti. Ma per una ragione, soprattutto, resta memorabile la parentesi studentesca toscanelliana: a Padova incontrò ed ebbe compagno di studi Niccolò Cusano, e con lui strinse un'amicizia che durò una vita. Al letto di morte del grande Cardinale, nel palazzo arcivescovile di Todi, l'agosto del 1464, era anche Paolo; e mise la firma in calce al testamento di Niccolò, accanto a quella del canonico di Lisbona Ferdinando Martins cui più tardi invierà quella lettera e quella carta che tanto significato dovevano avere nella storia.

Cusano, con buona pace di certi storici fantasiosi, non ha avuto grandi rapporti con la filosofia italiana, e soprattutto fiorentina, del '400: a Firenze le sue maggiori opere filosofiche non ebbero eco nel secolo XV; Ficino sembra ignorarle, o quasi. Ma i contatti che il filosofo non ebbe con i filosofi, il matematico ebbe con l'amico Toscanelli, della cui dottrina fece gran conto. A lui, dal 1450 in poi indirizzò alcune opere sul problema della quadratura del cerchio. Scrivendogli da Rieti il 12 luglio 1450, e dedicandogli il *de geometricis transmutationibus*, gli ricorda commosso il primo incontro giovanile, e i legami non più interrotti, e in nome dell'antica amicizia lo prega di « correggere l'opera sua ». Che non fossero preghiere retoriche, ma un dialogo reale di scienziati, può forse arguirsi dal fatto che nel *de quadratura circuli*, compiuto a Bressanone nel '57, Niccolò introduce Paolo come interlocutore, mettendogli in bocca una critica aperta del *de arithmeticiis complementis*, « libri oscuri e di dubbia interpretazione ».

Nel '64 il dialogo si amplia: Giovanni Müller, il famoso Regiomontano, il 5 luglio, circa un mese prima della morte del Cusano, ne attacca gli scritti sulla quadratura, rivolgendosi proprio al Toscanelli, di cui sottolinea la grande competenza matematica e filosofica, quasi opponendola a quella del Cusano, su cui nel '71 pronuncerà un giudizio molto acerbo: « geometra ridicolo, per vanità ha riempito il mondo di frottole ». A Toscanelli invece

scioglie un inno: «tu della geometria hai cognizione pienissima; nei calcoli numerici sei espertissimo e rapidissimo.... In te conobbi animo mite e dolce.... Se alcuno v'è che lo studio della filosofia debba rendere celebre, e la gloria della matematica consacrare per l'eternità, prima d'ogni altro ai nostri tempi sei tu quello, o Paolo fiorentino, unico fra gl'italiani degno di tanto onore poiché possiedi così perfettamente tutte le discipline che, se volessi gareggiare con Archimede, forse riporteresti la palma. Te la filosofia fece, di docile alunno, maestro dottissimo: né mai ti appagasti, ottimo fra gli uomini, e dopo aver conosciuto a fondo la medicina, hai appreso le lettere greche». Due sono le epistole del Regiomontano al Toscanelli, e andrà fatto il debito conto dello stile ampolloso e dei modi retorici; così come non possiamo seguire i vecchi storici nell'attribuire senz'altro a Paolo le tesi che nel suo dialogo gli mette in bocca il Cusano.¹⁰ Ma è fuor di dubbio che egli è considerato scienziato superiore, e che nel '64, quasi settantenne, ha ormai raggiunto una posizione oracolare. Il Regiomontano continua a far riferimento alle sue osservazioni astronomiche — sue e dell'Alberti — e non a caso batte su Archimede e sul confronto con Archimede: lo studio di Archimede è, in quel periodo, un fatto molto importante per il progresso del sapere scientifico: ed è quasi il simbolo del reciproco influsso di tecnica e scienza.¹¹ Del resto il Toscanelli, dottissimo, rimane uomo di indagini precise più che di parole: osservazioni, calcoli, forse consigli, suggerimenti. Questo gli chiede Cusano nel '50 — una revisione; questo gli chiede il Müller nel '64 — *in manus tuas depono gratissimas limandum*: «ti affido l'opera mia perché tu la corregga». La sua presenza si indovina nell'eco che ha negli altri, attraverso le testimonianze. Con un ritegno singolare, e una grande umiltà, parla solo nei discorsi altrui, che suggerisce; opera donando agli altri il risultato delle sue ricerche. Così con Niccolò da Cusa, così col Müller, così domani con Colombo, così ieri col Brunelleschi.

Se gli scritti del Cusano e del Regiomontano ci fanno intravedere il grande matematico, e lo studioso d'Archimede, i rapporti col Brunelleschi ci mettono innanzi una feconda collaborazione fra scienziati e artisti, che caratterizza singolarmente l'ambiente culturale fiorentino. «Avvenne che tornò da studio maestro Paulo dal Pozzo Toscanelli — racconta il Vasari — e una

¹⁰ G. UZIELLI, *op. cit.*, p. 268 sgg.; Joannes Germanus Paulo Florentino in *De triangulis omnimodis libri V: accedunt Nicolai Cusae quaedam de quadratura circuli etc.*, Norimberga 1533, pp. 29, 56 ecc.

¹¹ Cfr. A. REY, *L'Apogée de la science technique grecque. L'essor de la mathématique*, Paris 1948, pp. 306-9. A proposito dell'interesse per Archimede cfr. fra l'altro il ms. dei Conv. I, V, 30 (San Marco), appartenuto a Filippo di Ser Ugolino Pieruzzi, la cui biblioteca, ricca di testi scientifici, converrebbe studiar meglio. Non esattamente descritto dallo Heiberg (*ARCHIMEDIS Opera*, III, Lipsiae 1881, pp. LXXXVI-LXXXVIII), contiene luoghi del *de sphaera et cylindro* in versione latina (cfr. L. THORNDIKE-P. KIBRE, *A Catalogue of Incipits of Medieval Scientific Writings in Latin*, Cambridge Mass. 1937, p. 126), il *de isoperimetris propositiones septem* di Jordanus, *Milleus romanus de figuris sphericis*, ossia i tre libri di Menelaos d'Alessandria (cfr. M. CANTOR, *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, I, Leipzig 1880, pp. 349, 604), la sfera di Teodosio di Tripoli (CANTOR, *op. cit.*, pp. 346-47), l'*Epistola Abuyafar Ameti filii Josephi de arcubus similibus* ecc.

sera trovandosi in uno orto a cena con certi suoi amici, per farli onore invitarono Filippo: il quale, uditolo ragionare de l'arti matematiche, prese tal familiarità con seco, che egli imparò la geometria da lui. E sebene Filippo non aveva lettere, gli rendeva sì ragione delle cose con il naturale della pratica e sperienza, che molte volte lo confondeva». ¹²

Filippo, come poi Leonardo, era «uomo senza lettere», ossia senza cultura superiore, soprattutto di greco e di latino; ma discuteva fruttuosamente col dottore padovano. Esperienza e ragione si incontravano e collaboravano. Pippo, l'Alberti e Paolo sono tre nomi che fonti sicure e documenti precisi congiungono: e sembrano incarnare la circolazione delle idee e la collaborazione fra scienza, arti meccaniche e tecniche, fra sapienza antica e costruzioni moderne: il Toscanelli nuovo Archimede, l'Alberti letterato matematico e artista, il Brunelleschi ingegnere singolare. Ed è interessante rileggere nel maligno Giovanni Cavalcanti il ricordo di un piano di sapore molto leonardesco del Brunellesco e d'altri «geometri» — e vien fatto di pensare anche al Toscanelli — con cui nel 1430 volevano sommergere Lucca nelle acque del Serchio. «Alcuni nostri fantastici — scrive il Cavalcanti — intra i quali fu Filippo di Ser Brunellesco,... consigliarono, e, con la loro geometria falsa e bugiarda.... mostrarono, che la città di Lucca si poteva allagare; e tanto con le non bene intese arti lo disegnavano, che la stolta moltitudine gridava...: noi tocchiamo con mano quello che gli speculativi ci disegnano; ma voi volete che la guerra sia durevole, perché le dignità vi siano concesse sempiternie». ¹³

Il quadro è vivace, con questo popolo fiorentino, alleato dei dotti contro i magistrati che accusa di voler prolungare la guerra; ma più interessa il convergere d'arte — e quale arte — e di scienza, di teorie e di tecniche, e nello sfondo il ritorno degli antichi — la lettura dei libri venerandi e la lezione delle cose; esperienze e ragionamenti — come dirà in modo impareggiabile Machiavelli. Il divorzio fra lettere, scienze e arti è pura fantasticherie di storici odierni sprovveduti e bigotti.

Paolo Toscanelli che Cristoforo Landino colloca, veneranda figura di antico saggio, nello sfondo di quelle conversazioni filosofiche di Camaldoli in cui grandeggia l'Alberti, vive in un dialogo fittissimo con scienziati e tecnici, con letterati e artigiani. Con l'Alberti studia i moti degli astri; con lo strumento costruito nel Duomo studia i moti del sole; ¹⁴ fabbrica orologi solari; dai viaggiatori si informa di terre lontane; discute con Giorgio Gemisto il testo di Strabone, che in quegli anni aveva trovato uno studioso impareggiabile in Guarino Veronese.

Osserva e studia le comete del 1433, del '49-50, del '56, del '57 e del '72;

¹² VASARI, *Le vite*, ed. Milanese, Firenze 1878, vol. II, p. 333; ed. Firenze 1550, I, p. 296.

¹³ G. CAVALCANTI, *Istorie fiorentine*, ed. Polidori, Firenze 1838, I, p. 328.

¹⁴ L. XIMENES, *Del vecchio e nuovo gnomone fiorentino e delle osservazioni astronomiche fisiche ed architettoniche fatte nel verificare la costruzione libri IV*.... Firenze 1957.

immensi labores et graves vigiliae Pauli de Puteo Toscanello super mensura comete, come si legge nella carta 244 di quel magliabechiano XI, 121, da cui l'ha strappata un'improvvida pietà, che, alla fine del secolo scorso, volle isolare il gruppetto di presunti autografi del Toscanelli. L'insieme delle osservazioni, nello scarso linguaggio delle cifre; alcune liste di città con le indicazioni di latitudine e longitudine, e qualche annotazione astrologica: ecco tutto quello che ci rimane dell'opera dello scienziato. Della precisione e del valore delle osservazioni sulle comete hanno discusso a lungo astronomi egregi mostrando l'esattezza sorprendente dei calcoli, ma senza tener conto del contesto culturale in cui quelle indagini si collocavano. Osservazioni e scritti sulle comete, anteriori al Toscanelli, sono numerosi: l'attenzione degli astrologi, infatti, si rivolgeva con particolare insistenza alle *stelle cum caudis*, che nel *Centiloquio*, il celebre testo attribuito a Tolomeo, sono descritte e enumerate, e se ne indicano gl'influssi: morte di re, di ricchi signori e di nobili, e simili sciagure (*inducit mortem regum et guerras et mortem multam et decollationem et mortalitatem et mortem naturalem et mortem per gladium*). Ai calcoli del Toscanelli, nel codice magliabechiano, va innanzi la trascrizione di una lettera del 17 giugno del 1456 di Pietro Bono Avogaro, famoso professore dello studio ferrarese, ove sono richiamate le proprietà della cometa del '56; e segue l'inizio di un trattatello astrologico sulla medesima stella, la cui attribuzione al Toscanelli, accettata a volte senza discussione, è tuttavia ben lungi dall'essere sostenibile. Ma importa sottolineare lo scopo e il carattere di queste ricerche: la determinazione dei rapporti fra fenomeni celesti ed eventi mondani. E ciò non tanto per sostenere o meno le credenze astrologiche del Toscanelli, quanto per inserire le sue osservazioni al loro posto, in una letteratura ricca e notevole, costituita — non lo si dirà mai abbastanza — non soltanto da conclusioni superstiziose, ma anche da indagini e calcoli molto importanti. In altri termini, l'opera del Toscanelli sulle comete non è una specie di miracolo isolato in un deserto, ma il prodotto felicemente corretto che si solleva su una produzione molto larga. Nello stesso manoscritto che accoglieva in origine anche le carte del Toscanelli si trovano altre trattazioni sulle comete, sulle congiunzioni e le eclissi che probabilmente hanno legami di stretta parentela con l'attività toscanelliana.

Se da secoli i popoli erano scossi da profezie e presagi, il Quattrocento, soprattutto dalla metà in poi, vive nell'incubo di grandi avvenimenti. Come la pestilenza del 1348 era stata legata a congiunzioni di stelle, così comete e congiunzioni sembrano sottolineare l'avanzata turca, e una grande crisi della cristianità. L'ansia del secolo nuovo non traversa solo i commenti dell'Apocalisse e le prediche dei profeti ispirati. L'antica teoria astrologica delle grandi congiunzioni, ossia dei periodi della storia del mondo, consegnata ai diffusissimi testi di Albumasar, penetra e agita le menti del secolo XV. Il mito della Rinascita, ossia di un cielo nuovo che comincia, con tutto quel complesso di conseguenze pratiche che accompagnano una previsione creduta, che tende ad avverarsi nella misura in cui è creduta; l'idea di un radicale mutamento che

deve verificarsi nel secolo XV, ossia l'idea stessa del Rinascimento, che ha dato luogo a tanti deliri di storici, probabilmente ha una non scarsa componente astrologica.

La quale, per tornare a Toscanelli, non si limita alle ricerche sulle comete, ma si estende a quei famosi elenchi di città, con misure di latitudine e di longitudine, intorno a cui tanto si è esercitata la sagacia di storici e geografi. A dir vero sono elenchi assai poco originali: e trascritti — di alcuni indicava la fonte lo stesso codice toscanelliano — da trattazioni astrologiche medievali, fra cui il famoso *Speculum astronomiae*.¹⁵ Di uno, del più importante per il numero di località europee, africane e asiatiche, invano s'era cercata finora la fonte e s'era fantasticato variamente. Ora, in uno scritto trecentesco in volgare, probabilmente opera di Paolo Dagomari, s'incontra, con molti altri, anche quel famoso elenco di città, pressoché uguale, con osservazioni assai notevoli su un tema essenziale: il rapporto fra terre emerse e mari sulla superficie terrestre. Il testo, che contiene una continua discussione delle tavole alfonsine proprio nella direzione che, secondo il Villani, caratterizzò il Dagomari, a un certo punto attacca la tesi di Tolomeo e dei suoi commentatori: « salva la reverenzia di Tolomeo, egli non discerne bene le quarte della terra abitabile.... né Alì similmente.... ». E continua scorrendo dei calcoli di distanze fatti « nel mappamondo », e della « infallibilità » delle « dimostrazioni geometriche ».¹⁶

¹⁵ I quattro elenchi si trovavano nel Magl. XI, 121, a c. 254 (e ora sono tra i fogli isolati fra i rari): l'Uzielli, p. 463 e sgg., vi andò fantasticando intorno. Il Wagner (ivi, p. 464) gli mostrò come uno derivava dallo *Speculum astronomiae*, che compariva, e non a caso, nel codice stesso da cui, probabilmente per iniziativa dell'Uzielli, furono appunto strappati i testi toscanelliani. Che il termine *decani* che compare nell'altro elenco abbia rapporto con i decani, e quindi rimandi a un testo astrologico, è possibile, e non si vede perché mai l'Uzielli lo escludesse recisamente, e andasse, nientemeno, a pensare a un libro appartenuto a un Giovanni de' Cani da Montecatini. Ma il curioso è che il maggiore elenco di città, su cui più si sofferma l'Uzielli, si incontrasse proprio in un lungo scritto astronomico in volgare che nel manoscritto magliabechiano citato si leggeva poco innanzi ai testi toscanelliani; ed è singolare che tanti valentuomini, fra tante elucubrazioni, non si siano mai presa la briga di studiare con cura quella grossa silloge, che non pare affatto riunita a caso.

¹⁶ Magl. XI, 121, c. 74 r e sgg. Sono osservazioni sulle eclissi seguite dal 1300 in poi, mescolate a scritti vari. L'autore, mentre si riferisce anche a osservazioni raccolte da un maestro Lando in Siena (c. 79 r: « scrive maestro Lando che egli considerò in Siena.... »), dichiara di aver fatto diligenti rilievi in Firenze proprio nel periodo in cui sappiamo che il Dagomari vi operò (« diligentemente per me osservata in Firenze »). L'autore, che è uomo dotto, vi critica vivacemente le tavole alfonsine, e si vanta a più riprese della sua « nuova e vera correzione » (c. 84 r). Ora, quanto sappiamo del Dagomari dal Boccaccio (*Genealogie*, XV, 6, ed. V. Romano, Bari 1951, II, pp. 762-63, dove si parla di Paolo ancor vivo), da Filippo Villani (cfr. la vita in G. BOFFITO, *Paolo dell'Abbaco e Fabricio Mordente*, Firenze 1931. Ma v. anche GIOVANNI VILLANI, *Cronache*, XII, 41), dal Salutati (*Epist.*, ed. Novati, I, Roma 1891, p. 15, ove la data della morte congetturata dal Novati non sembra sostenibile), può confermare l'attribuzione. Né il fatto che, a un certo punto, si inseriscano nel contesto riferimenti a fenomeni celesti posteriori alla morte di Paolo, può costituire un ostacolo serio all'attribuzione. E quanto avviene negli scritti, certamente del Dagomari, contenuti nell'Ashburn. 1308, e nel ms. Plimpton (già Boncompagni) studiato dal Thorndike (*op. cit.*, III, p. 207 sgg.). D'altra parte, sempre nel ms. Magl. XI, 121, cc. 155 r-165 r, si trova un'altra opera, nettamente astrologica, anch'essa molto notevole, di Paolo Dagomari. Che è autore degno di molto rilievo, e sulle cui opere converrebbe condurre una compiuta indagine, anche ai fini della « collocazione » storica del Toscanelli.

Lungi dallo staccare gli appunti del Toscanelli dal contesto delle ricerche astrologiche, e dalla loro storia così complessa, anche qui, in Firenze, vi andranno riportati, ai fini di individuare almeno in parte i temi stessi delle sue ricerche geografiche. Se è assurdo separare nel '400 la medicina dall'astrologia, anche più assurdo è dividere la geografia e l'astronomia dall'astrologia: Tolomeo, che fa testo, è presente come geografo, come astronomo, e come astrologo, né le sue opere sono separabili. E l'intrecciarsi, nelle note di Colombo, di Plinio e Albumasar, di Pietro d'Ailly e Pio II, non è segno di una strana ignoranza, ma indizio di partecipazione ai modi della cultura corrente.

Per Toscanelli s'è parlato di originali inchieste geografiche, sulla scorta di una testimonianza del Landino che ce lo presenta a interrogare viaggiatori di terre lontane. Ma la curiosità « scientifica » di terre lontane, unita a precisi interessi commerciali, nel '400 è presente dovunque: e per fermarsi a uomini che vissero nell'ambiente del Toscanelli, e furon legati alla sua ricerca, come non citare, fra ricordi di viaggi e lettere e note di mercanti e missionari, le indimenticabili pagine di Ciriaco d'Ancona, con quel loro gusto di terre lontane e di mari tempestosi, di città e popoli d'oriente? e Poggio; e nelle epistole ufficiali del Bruni rapporti e relazioni d'affari con i paesi d'Africa e d'Asia?

Non erano solo i Portoghesi a cercare nuove vie nel mare; né in Italia solo Venezia e Genova: anche Firenze, attraverso Pisa, era interessata sempre più ai problemi delle comunicazioni con i porti orientali. E Toscanelli, non solo scienziato, ma uomo d'affari, fa convergere in quella direzione i risultati dei suoi studi, e le riflessioni sulle testimonianze di viaggiatori. Nel luglio del '59 s'incontra a Firenze con gli ambasciatori del re di Portogallo; il 25 giugno 1474 indirizza a Fernam Martins canonico di Lisbona « amico e familiare » del re di Portogallo la lettera famosa: « rimetto.... a Sua Maestà una carta fatta colle mie mani, nella quale si trovano disegnati i vostri lidi, e le isole dalle quali il viaggio si dovrebbe incominciare, sempre verso occidente, e i luoghi ai quali si dovrebbe giungere, e quanto si dovrebbe declinare dal polo, e dalla linea equatoriale, e quanto spazio, ossia quante miglia converrebbe percorrere per giungere ai luoghi fertilissimi d'ogni specie d'aromi e di gemme. E non vi meravigliate se chiamo porti *occidentali* quelli dove sono gli aromi, mentre comunemente si chiamano *orientali*, perché quelli che navigheranno continuamente a ponente, per mezzo della navigazione agli antipodi, raggiungeranno dette regioni ». Le riflessioni sul mappamondo prestatogli da Francesco Castellani avevano dato i loro frutti: maestro Paolo si fermava a sognare nelle nuove terre i grandi edifici reali, e i corsi d'acqua meravigliosi per ampiezza e lunghezza, le 200 città lungo le rive di un sol fiume, i grandissimi ponti di marmo d'ogni parte orlati di colonne, i templi e i palazzi coperti d'oro solido, e gemme e margarite, e i dotti uomini « filosofi ed astrologi, per le cui arti ed invenzioni » fioriscono i saggi paesi. Chi legga quella lettera dimentica lo scienziato, e pensa ai sogni di città e mondi ideali, dai disegni del Filarete alle pagine di Tommaso Moro.

Il resto è noto: autentica o meno la corrispondenza fra Colombo e Toscanelli, è certo che Colombo conosce l'idea del Toscanelli, e di suo pugno trascrive la lettera al Martins, ed attua il sogno sognato all'ombra della cupola del Brunellesco. In faccia alla prima stampa del *Novum organum* di Francesco Bacone, simbolo della nuova scienza e della nuova civiltà, si vede una celebre incisione: le navi che oltre le colonne d'Ercole affrontano il mare aperto. La scienza, con esperienza e ragione, formula un'ipotesi, disegna una carta da navigare; e il navigante la verifica, ossia la fa vera nella misura stessa in cui la integra, la corregge, la realizza con rischio e fatica. Così Colombo fece vere le erronee misure dei geografi attraverso una feconda convergenza di sapere e operare.

Così il fatto più grande del secolo XV appare l'esito ideale dell'attività toscanelliana: di un uomo di cui, stranamente, vediamo l'influenza in tante e così grandi opere altrui, e non ne afferriamo un sol tratto. È presente nelle misure della cupola del Brunelleschi, nelle prose amare dell'Alberti, nelle riflessioni matematiche del Cusano, nelle discussioni astronomiche del Müller, nelle polemiche astrologiche del Pico, nelle conversazioni filosofiche del Landino e di Ficino: accompagna le navi di Colombo. Eppure la sua figura è, veramente, più tenue di un'ombra: pochi numeri che traducono le sue lunghe veglie; e i suoi sogni di terre favolose. Forse è l'ideale del saggio della nuova età: teso, non a esasperare la propria persona di fronte agli altri, ma a rendere più abitabile il mondo e più umane le cose; intento alle opere, e perciò vivo nelle opere a cui ha collaborato, non contro gli altri, ma insieme con gli altri, in un lavoro comune.

EUGENIO GARIN

INTRODUZIONE ALLE « RIME » DEL TASSO

Uno dei tanti paralleli fra il Tasso e l'Ariosto potrebbe esser questo, che mentre l'Ariosto fu il poetico interprete dell'umanità del tempo suo in una larga molteplicità di aspetti, nel Tasso invece quella larga apertura d'orizzonte si raccorcia irrimediabilmente e tutto il mondo umano si riduce e si isola entro i dorati recinti della vita di corte. Questi limiti sembreranno troppo brevi e materiali se si pensa a una corte particolare, come quella di Ferrara ove il poeta visse la sua più lunga e più compiuta esperienza. Ma nello stesso tempo che in quella o in un'altra corte, il luogo suo vero era nella corte in sé, nella corte intesa nella sua spirituale essenzialità e perfezione. E pertanto nella corte di Alfonso II egli vedeva l'incarnazione di una città ideale ove gli uomini, liberi d'ogni cura bassa e volgare, potessero celebrare i riti fastosi della cavalleria e del piacere entro uno scenario di lusso e di ricchezza; vedeva in essa il convegno di una umanità superiore e privilegiata, la sede propria e vera e unica delle lettere e della filosofia, le quali non potevano essere abbandonate ai plebei.

Il Tasso spiegò bene questo suo sentimento nella relazione del suo viaggio in Francia, quando fra l'altre cose ebbe a deplorare che in quel paese « le lettere e particolarmente le scienze, abbandonate da' nobili, caggiono in mano de la plebe: perché la filosofia (quasi donna regale maritata ad un villano) trattata da gl'ingegni de' plebei perde molto del suo decoro naturale, e di libera e investigatrice de le ragioni, diviene ottusa e scema de l'autorità; e di regina moderatrice de gli uomini, ministra de le arti sordide e de l'ingordigia de l'avere ». I limiti delle lettere eran dunque per lui quelli stessi della corte, ed erano, nettamente e dichiaratamente, limiti sociali.

Quando scrisse questo il Tasso aveva ventisette anni; ma era già così cortigiano tutto quanto, da non giunger neanche a sospettare che quel ch'egli biasimava come indizio di decadenza e di imbarbarimento era invece un segno di salute e di sviluppo. Educato alla cortigianeria da un padre cortigiano, anche prima di esservi materialmente ammesso già aveva respirato l'aria della corte; ne aveva assunto le maniere, la mentalità e il linguaggio; tutti i suoi sentimenti si adeguavano alle leggi e alla misura di essa. Egli non la guardava dall'esterno, non vi aspirava come un postulante; ma sentiva di farne parte per diritto di nascita e per elezione; era il suo elemento

vitale. E nella corte egli fu quello che doveva essere, quel che gli piaceva essere: fu « nobil servo ».

Lasciamo da parte ogni recriminazione moralistica. Una tal via non potrebbe condurci se non a giudizi storicamente ed esteticamente erronei. Sia dunque chiaro che la situazione del poeta va qui constatata e chiarita senza alcuna intenzione polemica, ma al solo fine di potere, non pure comprendere, ma gustare la sua poesia, risalendo a quella che fu insieme la fonte della intensità sentimentale di essa e della sua congiunta povertà di motivi umani.

Per l'armonico concorso della nascita, dell'educazione e delle circostanze economiche e sociali, il Tasso fu sempre un convinto cortigiano. Perciò egli non poté rendersi conto che i limiti sociali della corte si risolvevano in una grave mutilazione morale; che quanto la vita vi acquistava in armonia ed eleganza altrettanto vi perdeva di pienezza e di concretezza; che nell'aria viziata e rarefatta della corte la poesia si ritualizzava e si artificiava; e che se talvolta essa poteva giungere anche a una sua esasperata intensità, questo avveniva sempre a prezzo di un generale e irreparabile impoverimento della sua umanità. Per lo stesso motivo, quando il Tasso si compiaceva di dirsi « nobil servo », non poteva scorgere la contraddizione che c'era tra l'aggettivo e il sostantivo. E a chi gliela avesse fatta notare egli avrebbe certo risposto che l'aggettivo, invece, riscattava il sostantivo; che egli era sì servo, ma nobile; e che se non fosse stato tale, a lui, privo di beni di fortuna, sarebbe toccato di esser servo ignobile e cioè veramente servo, degradato della sua stessa dignità di uomo e di poeta, la quale non poteva celebrarsi se non nell'ambito separato e distinto della nobiltà, e cioè della cortigianeria.

E infatti le sue relazioni con la corte non erano improntate a servilismo, dico ad un servilismo consapevolmente accettato e riconosciuto. Esente da ogni spirito di indipendenza e di ribellione, uomo di cultura varia ed estesa, ma non profonda, non viva, anzi piuttosto inerte e passiva quale si addiceva ai suoi limiti intellettuali e morali, egli si adagiò con assoluta e naturale spontaneità nel conformismo etico politico e religioso della corte. Piuttosto che obbedienza verso i suoi principeschi padroni c'era in lui uno spontaneo uniformarsi alle norme generali della cortigianeria, e cioè alle esigenze di quella che egli riteneva la forma più alta, più compiuta e più veridica della vita umana, sottrarsi alle quali sarebbe stato per lui come rinunciare alla dignità stessa della vita. Egli obbediva, insomma, a quelle norme, alle quali anche i suoi padroni erano tenuti a prestare obbedienza.

Diversamente dall'Ariosto, il Tasso non si stacca né si distingue dalla corte; non la trascende né come uomo, né come poeta. Neanche la poesia fu per lui una liberazione dalla corte, perché egli non anelava a liberarsene, ma aspirava solo a cantarla idealizzandola dall'interno. C'era sì in lui l'orgoglio del poeta; ma questo faceva sì che nella corte egli sentisse di occupare uno dei primi posti. E codesto orgoglio si formò e si consumò tutto nel circolo della corte, perché fu il Tasso stesso a sentire la poesia tutta incorporata

nella corte, elemento necessario e necessaria espressione della corte; e appunto perché era tale, la poesia otteneva quel riconoscimento e quel tributo d'onore, che non le potevano venire da nessun'altra parte.

Fra il Tasso e la corte non ci fu dunque nessun conflitto. Poterono sorgere equivoci e malintesi e incomprensioni di varia natura; ma vera e propria contrapposizione non ci fu mai. E a meno che non si voglia attribuire un significato esorbitante a certe escandescenze della follia, bisogna riconoscere che i vincoli fra il Tasso e la corte erano così saldi e vitali, che neanche la reclusione valse a spezzarli. Neanche allora egli sentì alcuna spinta alla ribellione. Il suo atteggiamento morale fu press'a poco, come ebbe già a dire il Donadoni, quello di Ovidio al Ponto. Egli non si sentì escluso; ma solo esiliato dalla corte. Non si sentì vittima di un'ingiustizia, e quindi non insorse; ma si confessò colpevole, riconobbe il suo errore. Fu il periodo più avvilente di tutta la sua vita. Ebbene, fu proprio in quell'occasione che la cortigianeria, oltre agli altri suoi aspetti negativi, rivelò più apertamente anche il valore positivo che essa aveva per il Tasso. Proprio per essa egli non cadde nella estrema abbiezione. Il suo sostegno morale egli lo trovò nel *non abdicare* alla corte, della quale egli si sentì sempre orgogliosamente partecipe, benché in esilio. Personaggio della corte, e personaggio illustre, egli si ritenne e si mantenne anche e soprattutto nella lunga reclusione di Sant'Anna.

Neanche i vagabondaggi a cui si diede e prima e dopo la reclusione, fuggendo sdegno di principe e di fortuna, sono da considerare come una fuga dalla corte. Essi furono dettati, invece, dall'ansiosa ricerca di una corte più propizia di quella ferrarese, che gli era divenuta ormai pericolosa ed impossibile. E quando, per le delusioni amaramente patite, egli disperò di trovarne quaggiù una in tutto corrispondente alla sua perfezione ideale, il suo cuore si volse infine a vagheggiar quella a cui potesse interamente affidarsi, e bussò, stanco pellegrino, ai conventi, come alle terrene anticamere della suprema e incorruttibile Corte celeste.

Questo fu il terreno su cui, insieme con l'ornata letteratura del Tasso, fiorirono anche i ceselli della sua arte e la sua stessa poesia maggiore; e tale origine cortigiana non c'è altra opera sua che così apertamente la palesi, come le *Rime*. Questi suoi componimenti egli li suddivideva in rime d'amore, rime d'encomio e rime sacre; e quanto ai temi trattati, la distinzione non era priva di esattezza. Ma quanto alla sostanza, quanto all'atteggiamento proprio del poeta, quanto, diciam pure, alla sua ispirazione, tutte, anche le amorose e le sacre, gli riuscirono rime essenzialmente encomiastiche e cortigiane.

Per quel che è delle rime d'encomio propriamente dette, tutti i lettori ne conoscono la monotonia, che si allarga per centinaia di componimenti laudatori e celebrativi, scritti per nascite, per nozze, per morti e per ogni altra occasione, in onore di personaggi qual più qual meno eminenti, e degli esseri e delle cose che li circondavano, come le ancelle, i buffoni, i nani, gli uccelli, i cagnolini, le ville, e così via. La monotonia, qua e là interrotta dal

baleno di qualche immagine più viva, è alimentata, oltre che dalla futilità dei soggetti, anche dalla povertà delle idee e delle invenzioni, che si risolvono quasi sempre in un esercizio (facile esercizio!) di abilità interpretativa dei nomi e dei cognomi delle persone lodate. E alla monotonia concorre anche il linguaggio, che è sempre un linguaggio letterario, decorosamente sostenuto nella sua misurata eloquenza, con notevole varietà di ritmi, ma con scarsa varietà di toni: pur sempre il linguaggio della cortigianeria.

L'assenza della poesia nelle rime strettamente encomiastiche non ha mai sorpreso nessuno, tanto è chiara a tutti e a prima vista la contraddizione stridente dei due termini. Ma anche il fallimento poetico delle rime sacre fu immediatamente provocato da una analoga antinomia. Anche in queste rime, l'atteggiamento cortigianesco che gli era ormai connaturato guidò il Tasso alla ricerca di un nuovo convenzionalismo, di una nuova unzione idillica e pastorale, oppure, soprattutto, gli suggerì le ovvie forme della celebrazione esteriore e panegiristica. Ma con codesto atteggiamento era in assoluta incompatibilità il tema religioso, che richiedeva, invece, un approfondimento interiore, sia nel mondo affettivo, sia nella meditazione. Ne nacquerò, dunque, come il Tasso medesimo le chiamò con rara precisione, rime *sacre*, e non rime *religiose*. Ma il fatto stesso che il Tasso non si accorgesse di codesta antinomia, e che addirittura l'accettasse con tanta ingenuità e con tanto candore, vale a chiarirci senz'altro la natura del suo sentimento religioso, in cui è l'origine vera della grande e da tutti riconosciuta aridità poetica di questo gruppo di rime. Nei suoi ultimi anni egli fu certo più incline a meditare sulla vanità delle cose mondane e si volse più risolutamente a Dio. Ma anche allora egli rimase quale era stato in gioventù, quando, nella lettera sulle cose di Francia non si chiedeva se i francesi fossero o no migliori credenti degli italiani; ma lodando il numero e la magnificenza di quelle chiese, notava però che le nostre avevano linee più eleganti ed eran più ricche di quadri e di statue. Condividendo, anche sul terreno della fede, il conformismo delle corti, egli fu più devoto che religioso; e dalla vanità terrena cercò rifugio in quegli splendori celesti, di cui trovava già una prefigurazione nelle architetture dei chiostri e nel fasto delle basiliche.

Ma se la cortigianeria era del tutto incompatibile col sentimento religioso, essa poté invece entrare in qualche intesa con l'amore. La cortigianeria modifica questo sentimento, lo riduce entro i termini che ad essa si addicono; ma non lo inquina e non lo snatura fino a rapirgli ogni virtù poetica. Nell'aria della corte l'amore smarrisce la sua immediata e profonda schiettezza; ma componendosi entro le linee di un volubile e costante cerimoniale, di una riconosciuta e gradita convenzione, può trovare ancora un suo residuo modo di essere. E infatti, da un vago platonismo alla maniera del Bembo che in queste rime trova la sua voce più eloquente nel sonetto *Amore alma è del mondo*, passando per la mediazione dell'amore come servitù e lascivetta galanteria, che costituisce la media costante e normale e perciò il grosso delle rime amorose del Tasso, si giunge a quell'amore come voluttà ed ele-

gante libertinaggio che qui trova espressione soprattutto nei sonetti per Fillide, dove al modello petrarchesco e bembiano si sostituisce l'esempio, ma castigato, di Catullo e degli altri erotici latini.

Alle esigenze della convenzione cortigiana il Tasso non sfuggì neanche nelle sue giovanili rime d'amore; le quali nacquero certo da un sentimento reale, ma già tutto inficiato da civetterie e da intenzioni letterarie, oltre che galanti. Venti anni dopo che s'era accesa e spenta l'amorosa voglia per Lucrezia Bendidio, egli ebbe ad affermare non senza solennità, che vere erano state quelle gioie, e veri quegli ardori. Si potrebbe insinuare che un giovinetto così irresistibilmente chiamato alla poesia, cresciuto tra *Rime* e *Amadigi* in un mondo letterario dove non si discorreva se non di *Rime* e di *Amadigi* come se fossero il vertice di ogni più nobile ambizione umana, nulla poteva più ardentemente bramare se non di scrivere anch'egli *Amadigi* e *Rime*, e cioè un poema cavalleresco e un canzoniere d'amore. Il poema, il *Rinaldo*, lo aveva già scritto. Gli rimaneva dunque da comporre il canzoniere; e per questo gli occorreva un dato reale impreteribile: doveva innamorarsi di una fanciulla da promuovere a « madonna ».

Non vorrei aver l'aria di smentire il Tasso. A quell'età, di diciassette in diciotto anni, egli non solo poteva, ma doveva innamorarsi senza alcuna *arrière-pensée* letteraria. Ma l'incendio fu breve, l'ardore fu presto sopito; e nella poesia ne rimasero solo alcune ceneri che esamineremo più in là. L'esito generale del canzoniere fu un altro. Che egli trascrisse il suo sentimento nella cifra che era allora la più ambita, nella cifra petrarchesca, era inevitabile. Ma è ben significativo che le modificazioni che egli vi arrecò non furono dettate dalla esuberanza del sentimento, come invece avvenne in altre rime del Cinquecento e soprattutto in quelle di Gaspara Stampa. La rottura dello schema petrarchesco egli non la attuò sul piano della passione; codesta rottura egli la attuò invece sul piano della galanteria. Egli atteggiò e compose il suo sentimento negli schemi convenzionali della cortigianeria.

Può essere piacevole indugiarsi a cogliere la novità delle situazioni che ne nascono, come quella del poeta che regge lo specchio alla donna; o il furto del nastro che soleva stringere le chiome di Lucrezia; o la mano ignuda di lei, che dalle figure del ballo è condotta ora a stringere quella del poeta, ora ad allontanarsene; o la danza del torchio, quando la face, passando di mano in mano, giunge a Lucrezia che la spegne; o Lucrezia che pesca nelle valli di Comacchio; o la fantasia dell'ape, sviluppata poi nell'*Aminta*; o la morte del pappagallo. Ma si osservi piuttosto il momento critico di quest'amore. Non era trascorso neanche un anno dal giorno che l'aveva vista e se n'era innamorato, quando Lucrezia, nell'estate del 1562, sposò il conte Paolo Machiavelli. Ecco il poeta messo brutalmente in faccia alla realtà. Ebbene, la sua reazione non ha un esito drammatico, ma elegiaco.

Altri ha pur fatto, oimé, quasi rapina
del mio dolce tesoro....

Assiste alle feste nuziali con la morte nel cuore, e per inasprire la sua sofferenza il pensiero gli forma nella mente le immagini che più l'assillano:

Liete danze vegg'io, che per me sono
 funebri pompe, ed una istessa face
 ne l'altrui nozze e nel mio rogo accesa;
 e come Aurora in oriente ascesa,
 donna apparir, che vergognosa in atto
 i rai de' suoi begli occhi a sé raccoglie,
 e ch'altri un bacio toglia
 pegno gentil del suo bel viso intatto,
 e i primi fior ne coglia....

(31)

E ancora:

Misero! ed io là corro ove rimiri
 fra le brine del volto e 'l bianco petto
 scherzar la mano avversa a' miei desiri!

(32)

Ma non se la piglia con Lucrezia. Non inveisce, e questo è più significativo, neanche contro se stesso, contro la sua sorte maligna che l'aveva fatto nascere povero e lo costringeva alla dolorosa rinuncia. Egli accetta il suo stato con precoce (troppo precoce!) saggezza. E il soccorso gli viene dalla tradizione della nostra lirica amorosa. La colpa è di Amore, che secondo il suo costume anche ora è stato crudele e ingiusto. E non potendo sfuggire alla tirannide di Amore, il poeta rimane quel che era stato anche prima, il « servitore » di Lucrezia, il celebratore delle sue grazie:

E se pur, come volle, occulto crebbe
 il suo bel nome entro i miei versi accolto
 quasi in fertil terreno arbor gentile,
 or seguirò mio stile,
 se non disdegna esser cantato e còlto
 da la mia penna umile;
 e d'Apollo ogni dono in me fia sparso
 s'Amor de le sue grazie a me fu scarso.

(31)

Del suo sdegno, del suo dolore, della sua gelosia, il Tasso fa un serto armonioso che con cortigianesca adulazione valga a far meglio brillare la gloria di Lucrezia.

Anche più scoperto si fa l'omaggio galante nelle rime per Laura Peperara. Il gioco verbale che già il Tasso aveva tentato scindendo il nome di Lucrezia in *luce* e *reti* (dal latino *retia*), diviene ora, sull'impreteribile esempio del Petrarca, un tema obbligato, e quasi tutte queste rime sono impostate sul bisticcio del nome di Laura con *l'aura* e il *lauro*. In questa breve sezione

del canzoniere tassiano non si avverte quel fondo appassionato che pur si coglie nella precedente; il suo maggiore interesse risiede in certe soluzioni squisitamente musicali, che il poeta seppe dare ai suoi pretesti amorosi e che vedremo più avanti.

Che le rime encomiastiche non si risolvano tutte e interamente in oggettiva ed esteriore celebrazione, e che fra le loro decorative volute il poeta trovasse modo di inserir note personali fino al punto che l'encomio non fu per lui talvolta se non occasione a cantare se stesso, è un'opinione ormai vulgata e rispondente a verità. Occorre tuttavia evitare di figurarsi il Tasso come un poeta che assunto un pretesto di lode, e poi scontento della occasionale frivolezza di esso, lo mettesse presto da parte per dar corso al libero estro della sua ombrosa e segreta fantasia.

L'encomio era per lui una cosa fin troppo seria, e anche per questo esso non discordava dalla linea generale della poesia del Tasso, che è tutta improntata a un costante carattere di serietà. Al suo spirito cortigiano si può dire che fosse costituzionalmente estraneo il gusto della beffa, della comicità, del bernesco, cose tutte degne e proprie di quella volgare borghesia che era esclusa dai confini della corte, degne di quel popolo, nelle cui mani, come s'è già visto, il Tasso giudicava che si degradasse e si corrompesse la dignità delle lettere. Il massimo che egli si concedesse in questa direzione era di assumere, qualche rarissima volta, un misurato atteggiamento di scherzo, come nei tre madrigali sulla zanzara (1203-1205), tutti soffiati di piacente galanteria, oppure nei due troppo famosi sonetti alle gatte di Sant'Anna (980-981); e solo, forse, nel sonetto al buffone del duca Alfonso (979) scese a un'espressione un po' volgare, giustificata peraltro, o anzi addirittura richiesta, dalla particolare congiuntura.

Per il Tasso non esistevano temi da trattar leggermente, e meno che ogni altro l'encomio. Perciò nelle sue rime encomiastiche la poesia personale non poteva fiorire come una cosa estranea all'occasione cortigianesca. Egli non era tratto a preterire o a dimenticare l'occasione, ma a coltivarla, a cogliere le corrispondenze che essa suscitava nel suo animo, a vagheggiar come propria quella situazione obbiettiva, ad accoglierla nel suo mondo sentimentale, giungendo anche a una sorta di equivoco autobiografismo. E l'esempio più eloquente di questa disposizione affettiva, il più persuasivo, e insieme il più autorevole per la sua validità poetica, è dato dalla canzone *Già il notturno sereno*, composta per le nozze di don Alfonso d'Este il giovine e di donna Marfisa d'Este (569). Qui la situazione obbiettiva non è messa da parte; ma è scorporata dei suoi dati realistici, e di essa rimane quella pura essenzialità a cui rispondeva l'animo del poeta: il sogno di una notte d'amore nel seno di tutta l'amante natura. Ai pochi motivi, che sono poi quelli a cui il Tasso aveva dato viva voce nell'*Aminta*, sovrasta quello che forse fu il suo più caro idolo amoroso, il motivo della donna guerriera, della vergine orzianamente mal pertinace, che ora proterva e ora desiosa della sua sconfitta, vinta alfine e soggiogata dalla forza d'amore, « gli occhi tremanti abbassa

— e su l'amato fianco — appoggia il capo stanco ». C'è nella animosa lascivia di questo epitalamio, nel suo cuore più fondo e più segreto, il suono di una deserta nostalgia, come l'eco di un sospiro per un'ebbrezza che il Tasso invidiava alla realtà, per una pienezza gioiosa che egli esalava e consumava nei languori della sognante fantasia; e ci sono le volute, lente, di una consapevole e presente delusione, che si allargano fino a occupare tutta la solitudine del poeta.

Nel variare dei motivi e delle figure il senso costante che accompagna e in cui si forma e vive la poesia del Tasso è sempre il senso della solitudine. Nel clamore delle armi e degli eventi i personaggi della *Liberata* rimangono tutti chiusi ognuno in se stesso. E non c'è raccolta di rime, che come questa del Tasso sia così popolata da tanta e tanto varia folla di dame e di damigelle, di principi, di cavalieri e di ecclesiastici. Ma è tutta una folla di estranei, in mezzo a cui il poeta rimane sempre solo con sé solo, respinto nella sua solitudine. Fra gli altri caratteri della vita di corte c'era anche questo, di produrre col massimo della socievolezza un massimo di solitudine. Cordialità e affabilità, confidente e reciproca corrispondenza d'affetti, son tutte cose estranee alle *Rime*, che dopo l'epistolario sono gli scritti del Tasso più vicini alla sua biografia. I suoi affetti furono solo per alcuni estinti; vissero nel rimpianto e non furono sostituiti da altri. La madre, il padre, l'amico di gioventù Stefano Santini, non ebbero successori nel suo cuore. Alla sua vita affettiva mancò ogni comunione. Egli la consumò tutta nella sua profonda intimità. Anche l'amore poté viverlo solo nella rinuncia; e anche questo fu un prodotto della corte.

Non è a dire che nelle rime per Lucrezia Bendidio, e in genere anche nelle altre poesie amorose, il velario cortigianesco non venga a ora a ora sommosso da un'aura di passione, da un fiato vivo. Ma di far mostra troppo aperta e schietta della serietà dei suoi sentimenti per questa o per quella dama della corte il poeta era impedito dalla necessità, per lui imperiosa, di rispettare le norme della convenienza sociale. Qualche accento più vivo si risolveva dunque anch'esso in un omaggio alla dama cantata. E infatti, che valore avrebbero avuto le lodi, ove esse si fossero mantenute in un tono di cortese e convenzionale galanteria, e la rinuncia e il sacrificio del poeta non le avessero insaporite?

Si forma così una strana situazione sentimentale, in cui la galanteria cortigiana è insieme lo schermo e la distorsione di un sentimento vivo e sincero, il quale si è corrotto e snaturato. Mai il Tasso avrebbe potuto provare amore, dico quello degno di essere pubblicamente e poeticamente confessato, per una donna del popolo o della comune borghesia. Donne di tal ceto egli poteva al più riservarle al suo libertinaggio. Ma per le dame della corte, o per quelle degne di entrarvi, il suo amore non aveva altra risorsa che il rifugio nella finzione. Già nelle rime per la Bendidio, che pure sono le più fresche, appare un singolare miscuglio di sincerità e di artificio, di vita vissuta e di vita immaginata, di sentimenti spontanei e di sentimenti riflessi.

di senso e di idealità, di necessario e di volubile, cose tutte che intrecciandosi e riverberandosi in varia guisa cominciavano ad avvilupparsi in un groviglio che il poeta stesso non avrebbe saputo sciogliere poi. I nobili amori del Tasso nacquero e sfiorirono tutti sotto il segno dell'equivoco e di una inevitabile automistificazione.

Ma in questa situazione psicologica si formarono anche i motivi più caratteristici della sua poesia. Ivi nacquero quei vagheggiamenti lascivi, quel sospiro verso un'età felice governata solo dall'indiscriminata volubilità del piacere, quegli accenti di una trepida e sfatta e sognante voluttà, che sono come l'estenuato languore di quella che era stata la libera e forte sensualità rinascimentale. E ivi si formò anche quel tema che poi doveva avere un così ricco e così caratteristico sviluppo, il tema dell'amore non corrisposto e segreto:

Quanto è dolce il soffrir s'io penso e taccio
e dolce il lamentar ch'altri non ami!

(9)

E sol mi vanto di nascosa fiamma
e sol mi glorio di secreta fede.

(121)

Respinto dalla realtà il poeta si rifugia nei sogni della poesia, si induce a vivere il suo sentimento nella solitudine del suo animo, si compiace di un ripiegamento elegiaco su se stesso. Nasce così un altro dei suoi più intensi motivi lirici: la voluttà del dolore:

E mi piace 'l dolor quando io mi doglio,
e dolcezza sent'io d'affanni amari....

103)

È 'l languir sì mi piace
ch'infinito diletto ho nel martire.

(23)

La «voluptas dolendi» non fu nel Tasso un motivo esclusivamente amoroso; ma fu una nota fondamentale di tutta la sua vita. L'immagine ch'egli ben presto si fece di sé infelice, fin dalla nascita votato agli affanni, fu accompagnata sempre da un sottile intenerimento per la propria sorte. E alla seduzione elegiaca di codesto intenerimento il Tasso non seppe mai resistere, neanche durante la reclusione, quando il suo destino si fece veramente tragico. Provocato dal ribrezzo del carcere, alimentato dalla nostalgia della vita libera e del perduto fasto della corte, il pianto sulla propria sventura è il solo motivo poetico delle rime di Sant'Anna. L'acerba e penosa storia che il poeta vi espose è purtroppo una storia breve e monotona. Per la situazione in cui egli si rinchiuse, riducendosi a riconoscere la sua colpa e a chie-

der pietà, tutte queste rime si risolvono in una sorta di ornata e versificata epistolografia con variazioni retoriche sempre sullo stesso tema dell'errore e del perdono. Ma sempre la sua parola si rianima quand'egli si ripiega su se stesso a considerare lo stato di desolazione e di abbandono in cui è caduto. Allora, sia che egli si paragoni ad Ulisse soccorso da Nausicaa:

Misero! a me, dopo naufragi indegni
famelico gittato in fredda riva
chi fia che mostri i regi tetti e gli orti?

(674)

sia che ricordi le feste del carnevale:

Suonano i gran palagi e i tetti adorni
di canti; io sol di pianto il carcer tetro
fo risonar....

(711)

Oh, foss'io pur dove teatri e scene
orna il mio duce....

(714)

o che al tornar della primavera egli si figuri nella fantasia gli amori e le gioie del mondo (712); o che sciolga la sua canzone alle aure:

O figlie de la terra.
compagne de l'aurora,
aure, de l'aria albergatrici erranti,
che qui, dove mi serra
duro destin, talora
date audienza a' miei noiosi pianti....

(756)

egli trova i suoi accenti più personali nel suo contrito e flebile compiangersi. E la commozione si avvisa soprattutto, e si fa accorata e intensa, quando egli, rivolto lo sguardo su se stesso giunge a una sorta di autocontemplazione che è anche una perorante ostentazione della sua miseria:

Questa è tomba de' vivi ov'io son chiuso
cadavero spirante, e si disserra
solo il carcer de' morti....

(700)

Volgi gli occhi clementi
e vedrai, dove langue
vil volgo ed egro per pietà raccolto,
sotto tutti i dolenti
il tuo già servo, esangue
gemer pieno di morte orrida il volto,

fra mille pene avvolto,
 con occhi foschi e cavi,
 con membra immonde e brutte
 e cadenti ed asciutte
 de l'umor de la vita e stanche e gravi....

(668)

E questi spunti sparsi si raccolgono sinteticamente nella canzone alle figlie di Renata, che si può considerare perciò come la più compiuta e la più densa espressione poetica di questo « angoscioso stato ». Tra il pianto, tra le « lagrime larghe » della presente miseria, si forma l'immagine del tempo felice :

Cetre, trombe, ghirlande,
 misero, piango, e piagno
 studi, diporti ed agi,
 mense, logge e palagi....

Ivi è l'anelito alla perduta libertà, che gli fa invidiare gli uccelli e le fiere :

Lor la natura regge,
 e pure e dolci e fresche
 lor porge l'acque il fonte,
 e 'l prato e 'l colle e 'l monte
 non infette, salubri e facili esche,
 e 'l ciel libero e l'aura
 lor luce e spira e lor scalda e ristaura.

Ivi sono gli avvolgimenti della mente smarrita, gli echi pietosi del suo deserto vaneggiare :

Qual son, qual fui, che chiedo, ove mi trovo,
 chi mi guidò, chi chiuse,
 lasso ! chi m'affidò, chi mi deluse.

(667)

La voce che risuona nelle rime della prigionia è la voce piangente, dimessa e sfiduciata di un vinto. Non quella di chi, dopo dura e lunga lotta, sia stato alfine piegato ; ma quella di chi, fin dalle prime prove, si sapeva votato alla sconfitta. Ma vinto da che cosa, o da chi ? Idealizzando retoricamente la realtà delle cose, e innalzando così anche se stesso il Tasso amò rappresentarsi come la vittima illustre e infelice di un fato inesorabile. L'acerba avversità dei casi e l'educazione cortigiana e letteraria lo avevano familiarizzato fin dai primi anni col mito di una fortuna maligna e crudele, perversamente intesa alla sua rovina ; e questo, che nei primi versi d'amore non usciva dalla convenzionalità di un luogo comune, divenne improvvisamente un motivo poetico quando per lui si aprì l'epoca delle vere sciagure,

nella canzone al Metauro e nelle rime di Sant'Anna. C'è in queste rime l'accenno a una fermezza del poeta, che sembra erigersi a fronteggiare l'ostilità della sorte:

Chi repugna a le stelle in cui la Sorte
tien fiso il capo e sovra noi le piante?
Io....

(688)

Ma la rappresentazione più veridica è nei versi famosi della canzone al Metauro, dove invoca la quercia dei della Rovere perché lo protegga e lo celi

.... da quella cruda
e cieca dea, ch'è cieca e pur mi vede,
ben ch'io da lei m'appiatti in monte o 'n valle
e per solingo calle
notturno io mova e sconosciuto il piede.

(623)

Il suo destino non era di riluttare alla fortuna; ma di cercar scampo nella fuga o di esser suo trastullo, aggirato, come novello Issione, dalla sua ruota:

Me novello Ission rapida aggira
la rota di fortuna, e s'in sublime
parte m'innalza o pur se mi deprime,
sempre però m'affligge e mi martira.

(696)

Vinca Fortuna omai se sotto il peso
di tante cure alfin cader conviene;
vinca, e del mio riposo e del mio bene
l'empio trofeo sia nel suo tempio appeso.

(664)

Se pur virilmente sostenuta, la sua era una resistenza passiva, presaga e rassegnata alla sconfitta, quella che si esprime ancora da Sant'Onofrio nelle estreme parole ad Antonio Costantini: « Non è più il tempo ch'io parli de la mia ostinata fortuna, per non dire de l'ingratitude del mondo, la quale ha pur voluto aver la vittoria di condurmi a la sepoltura mendico ».

L'immagine della fortuna non dà luogo alla liberazione dalla soggettività del dolore; ma è solo la proiezione poetica di una sofferenza che rimane tutta interna e che si risolve nella fatalità della sconfitta. Questo mito letterario, allora, massime negli ambienti cortigiani, era comunissimo. Ma il Tasso gli conferisce un'intensità sentimentale che lo fa essere un precorrimiento del leopardiano mito della Natura. Il nostro poeta non ha però la grandezza d'animo, l'energia morale del Leopardi; questo mito non è da lui coraggiosamente dominato, ma è passivamente sofferto. L'inesorabilità

della fortuna rimane in lui un motivo strettamente individuale, non si allarga fino a identificarsi nella tragica condizione dell'umanità intera; e pertanto egli non esce dalla sua penosa solitudine, ricade su se stesso, trova ancora un estremo conforto nell'elegiaco compiangimento di se stesso. E l'esito di questa situazione è la stanchezza della lotta, l'aspirazione alla tregua, un sospirar la pace, sia pure quella della morte.

O Morte, o posa in ogni stato umano,
secca pianta son io....
Deh, vien, Morte soave, a' miei lamenti,
vieni, o pietosa....

(73)

Così, quasi con un presentimento di quella « bellissima fanciulla » che fu poi cantata dal Leopardi, egli dava voce al suo pessimismo giovanile; e in un madrigale che è fra le rime amorose stravaganti, deluso dell'amore terreno, con un movimento sentimentale che trascendeva il motivo amoroso, sognava vagamente quell'amore senza difetti che doveva regnare fra gli angeli in cielo:

contentezza e diletto,
e tranquilla quiete e stabil pace,
e gioia eterna con piacer verace.

(254)

Fin dall'adolescenza il Tasso sentì di avere un'anima « ne' tormenti avvezza ». E il suo anelito a una tranquilla e serena letizia aveva preso vita poetica nella fuga dalla realtà, o meglio nel purificare e nel sublimare la vita cortigiana idoleggiandola entro l'agreste cornice di una natura equivocamente schietta e riflessa, mitica e convenzionale. Queste volubili fantasie non lo illusero più nella sordida tristezza del carcere e nelle amarezze degli ultimi anni. Ricordava il tempo lontano, le sue chimere d'amore:

Qual misero Arione anch'io la cetra
ebbi ne la tempesta, e se cantai
non vidi al canto mio del fin tra l'onde....

(1124)

Vedeva gli anni del viver suo fuggire rapidi, e dissolversi il fragile corpo. La realtà, quando egli si volgeva a guardarla, gli metteva sgomento:

Qual fui penso e qual sono, e col passato
il presente misuro a tutte l'ore;
indi guardo il futuro, e pien d'orrore
scorgo qual vita a me prescriva il fato

(858)

Mai si spense però in lui la speranza di un ozio idillico da dedicare alla meditazione studiosa e ai vivi sogni della poesia, di un asilo « in parte solitaria, ombrosa », lontano « dal volgar stuolo — tra selve e fonti » (942). Desiderò la pace dei chiostri, a cui, deposte l'armi e i fieri orgogli, bussarono anche i potenti della terra:

Nobil porto del mondo e di fortuna,
di sacri e dolci studi alta quiete,
silenzii amici e vaghe chiostre e liete
là dove è l'ôra e l'ombra occulta e bruna....

(944)

E sfruttando ancora un motivo encomiastico, lodando la signora Livia D'Arco auspicò che anche per lui sorgesse l'arco della pace:

O nova Iride mia, ch'a me ti mostri
fra le mie nubi lacrimose....
reca pace e non guerra e i di sereni,
acciò che ne' frondosi e vaghi chiostri,
se non felice, riposato io viva.

(1172)

Tutti questi motivi concorsero a formare quello che le *Rime* ebbero particolarmente in proprio e che fu il più originale motivo poetico del Tasso. Qua e là, ma con maggiore e più accorata insistenza nei versi del carcere e in quelli degli ultimi anni, egli venne tracciando i lineamenti di un'autobiografia ideale i cui tratti fondamentali erano costituiti dal consapevole orgoglio della propria grandezza poetica, dalla lotta con la fortuna avversa, dalla fatale ingiustizia e dall'aspirazione alla pace. Era un motivo nuovissimo, che non aveva riscontro in tutta la poesia del Cinquecento; e forse per questo, per l'impossibilità storica di condurlo fino alla sua piena espressione, esso rimase come un monumento, di cui, solo attraverso qualche tratto disegnato e abbozzato, si può idealmente ricostruire tutta la mole. Dovevano trascorrere ancora due secoli perché nella storia della nostra poesia questa grande anticipazione del Tasso, la quale segnava la più feconda ripresa e forse l'unico sviluppo possibile della lirica petrarchesca, trovasse la sua prima libera voce nella romantica ispirazione dell'Alfieri, del Foscolo, del Leopardi, poeti che non per nulla idolatravano tanto il Tasso e il Petrarca.

Il tentativo di realizzare poeticamente la propria vita, di far di se stesso un personaggio poetico, rimase invece nel Tasso come un'aspirazione sporadica e inconsapevole. I tempi, le circostanze della sua vita e il carattere stesso dell'uomo impedirono che l'autobiografia ideale e poetica valicasse risoluta i limiti della biografia reale e prosaica in cui essa nasceva. Gli spunti e gli accenni sparsi di tale autobiografia rimasero, così, incastonati nell'eloquio cortigianesco ed encomiastico. Il Tasso, che non poteva avvertire la ricchezza poetica di questo suo motivo, non lo distinse e non lo coltivò, non gli diede l'autonomia della vita poetica a cui esso aspirava. Se ne valse, invece, a fini

utilitari, per impietosire gli altri sulla propria sorte e per sollecitarne il soccorso. Accadde così, che anche i due momenti più alti di questa ispirazione autobiografica, la canzone al Metauro e quella alle figlie di Renata, non riuscissero le due più grandi liriche ma solo le due più eloquenti canzoni del Cinquecento.

Se si prescinda da quello dell'autobiografia, si può dire che tutti, o quasi tutti, gli altri motivi poetici che s'incontrano nella gran selva delle *Rime* ebbero articolato e pieno sviluppo altrove, nell'*Aminta* e nella *Gerusalemme liberata*. Nelle *Rime*, oltre che non si liberarono interamente dal terreno cortigiano su cui sorsero, essi rimasero legati alla biografia del poeta; e bisognerà dunque concludere che il Tasso riuscì in esse assai più artista che poeta. Infatti, se i sentimenti suoi, anche i più aspri, non vi si svilupparono in profondità e rimasero sparsamente pronunciati, costante fu invece il suo lavoro stilistico, l'elaborazione tecnica del linguaggio e dei ritmi. Sotto l'aspetto della perfezione formale le *Rime* non temono confronti. Anche nelle cose più insignificanti c'è una sostenutezza di numero e di eloquio, una sapienza retorica, che fa meraviglia. L'encomio più gratuito e più inerte trova sempre nella elaborata letterarietà dell'espressione quella autosufficienza che gli sarebbe negata dalla povertà e dalla convenzionalità dei concetti; e sono queste le occasioni in cui si tocca più da vicino l'uniformarsi del Tasso alle esigenze di quella superiore cortigianeria che era il suo ideale di vita. Il linguaggio della corte non poteva essere per lui se non un eloquio letterariamente ornato e levigato, aristocraticamente piacevole e impeccabile. S'intende, però, che i risultati più felici non li toccò quando codeste risorse rimasero al servizio di occasioni meramente celebrative; ma li raggiunse quando i suoi sentimenti più vivi, distratti com'erano dalla loro interiorità, si riversarono all'esterno, e disponendosi in aeree fantasie e sposandosi alla purezza armoniosa del linguaggio produssero quella espressione poetico-musicale in cui risiederà sempre il più vero incanto delle *Rime*.

Tali fantasie, è la materia di cui esse son fatte, nacquero nell'ambito dell'omaggio galante alla bellezza femminile. Già nelle prime rime amorose il Tasso immaginò che le ninfe e il mare facessero dono a Lucrezia di perle, oro, rubini, coralli e ostri; e nella canzone *Qual più rara e gentile* la assomigliò a diverse meraviglie. Ma nel secondo canzoniere d'amore la celebrazione si fa più pura, ed è più scoperto il movimento sentimentale che guida il poeta a circondare la donna di ogni cosa più preziosa, a paragonarla con queste, e infine a trasformare i suoi stessi versi in un incantevole monile per il più glorioso trionfo di lei. Da questo movimento nacquero alcune delle cose più pure del Tasso, come le ballate e i madrigali in lode di Bianca Cappello, dove l'artificio encomiastico sul nome della granduchessa si dissolve in varie e vaghissime immagini di candore; e più pura d'ogni altra ne derivò la corona di madrigali in onore di Laura Peperara. Questa è tutta un incanto, un formarsi e dissolversi e svariare di luci, di profumi, di suoni, come un aereo sogno primaverile.

Questa purezza è meglio raggiunta quando l'omaggio galante è sentito con tale intensità da tramutarsi in un atto di contemplazione e di adorazione. Allora la figura della donna non è veduta come corpo, come immagine, e divien luce, suono, colore, fiore, paese, cielo. Così è in quel sonetto dove la figura di Lucrezia Bendidio si scioglie in un labile trascolorare di immagini sognate :

E sentia, quasi fiamma ch'al ciel vole,
la bella mano, e quasi fresco vento
sospiri e soavissime parole

(29)

E così è anche nell'altro notissimo a Lucrezia d'Este, ove perfino la forma della rosa sembra materiale al poeta, che nella donna vede piuttosto una « celeste aurora — che le campagne imperla e i monti indora — lucida in ciel sereno e rugiadosa », e il fiore e il sole formano nella chiusa l'immagine sola di un fiammeggiante meriggio (592).

Nel giro compassato del sonetto la purezza contemplativa non si trova però del tutto a suo agio. L'inevitabile presenza di residui encomiastici, la quadratura dell'impostazione metrica e gli indispensabili nessi del periodare logico la trattengono dal pronunciarsi nella sua intima essenza, che è quella di una aerea e volubile musicalità. Il suo luogo vero non poteva essere in uno schema prestabilito che fosse troppo rigido ed esatto; non era perciò neanche nella canzonetta, che il Tasso tentò e che tanta voga ebbe in seguito; ma nel madrigale, che col suo schema vago e volubile preludeva alla stanza della canzone libera leopardiana. Certamente il madrigale era la forma classica dell'omaggio galante, e in tale ufficio lo conservò anche il Tasso; ma nel capriccioso fluire e rifluire del ritmo dai settenari agli endecasillabi, del ritmo che qui non preesiste ma è direttamente ispirato dall'intima disposizione della fantasia, l'omaggio si scioglie nella levità d'un ricamo musicale, tanto più adorabile, quanto più esso si spoglia perfino di certi accenti di voluttuosa tenerezza, e sul filo serico della melodia si lascia rapire nell'incantesimo delle albe e dei notturni. Ogni peso umano vanisce in una trascolorante vibrazione luminosa e melodica.

Ecco mormorar l'onde
e tremolar le fronde
a l'aura mattutina e gli arboscelli,
e sovra i verdi rami i vaghi augelli
cantar soavemente
e rider l'oriente:
ecco già l'alba appare
e si specchia nel mare,
e rasserena il cielo
e le campagne imperla il dolce gelo,
e gli alti monti indora....

Il precedente letterario di questa « alba » è nella foresta spessa e viva del paradiso terrestre: di là viene l'aura mattutina, di là il tremolar delle fronde e il canto degli uccelletti sui rami. Ma non è un precedente ozioso. È anzi un elemento necessario, perché proprio lo schermo di un motivo già poeticamente elaborato è qui il primo passo decisivo verso lo scorporamento, a cui il poeta vuol giungere, di quella realtà affettiva che pur doveva esserci all'origine di questi versi. E tale scorporamento è poi ottenuto in modo definitivo mediante una tendenziosa elaborazione del testo stesso che è servito da schermo. L'adulto linguaggio di Dante, anche qui, dove si studia di essere più dolce, più stilnovistico, si attiene pur sempre alla sua virile schiettezza, giovandosi anche della sostenutezza del ritmo costantemente endecasillabico e della solida impostatura della terza rima. Nel Tasso invece tutto divien fluido e molle, la dolcezza si stempra in languore, la ferma razionalità del ritmo cede, e si sfalda in una scansione insinuante dalle battute vellutate e come rapite nei vezzi della rima baciata. Il ricordo dantesco, così rarefatto, scompare inoltre al sovrapporsi di alcune pennellate in cui vibra forse la lontana immagine di un paesaggio meridionale, ma ormai stilizzato nelle forme dolcissime e convenzionali di una fantasia non plastica, non pittorica, ma tutta assorta in un musicale stupore. E il vecchio motivo della donna che col suo solo apparire risuscita ovunque a nuova vita gli esseri e le cose, chi lo riconosce più? La galanteria si fa tutta un fresco alitare, si smemora in un vaghissimo giuoco di vocali e di dittonghi:

O bella e vaga Aurora,
l'aura è tua messaggera, e tu de l'aura
ch'ogni arso cor ristaura.

(143)

Ascoltiamo ora il gemito sommesso di questo flautato notturno:

Qual rugiada o qual pianto
quai lagrime eran quelle
che sparger vidi dal notturno manto
e dal candido volto de le stelle?
E perché seminò la bianca luna
di cristalline stelle un puro nembo
a l'erba fresca in grembo?
Perché ne l'aria bruna
s'udian, quasi dolendo, intorno intorno
gir l'aure insino al giorno?
Fur segni forse de la tua partita,
vita de la mia vita?

(324)

Sono le gemme più pure; ma tante altre son fatte della stessa materia preziosa. E la gioielleria del Tasso. E l'ampio e non di rado inameno orizzonte delle *Rime* ne brilla come un cielo stellato.

Ma la musicalità, che è il miglior esito delle *Rime*, nasce anch'essa da

una rinuncia del poeta a conoscere sé medesimo, a prender pieno possesso di tutto il suo essere umano; essa nasce da una rarefazione del sentimento, che rifuggendo dall'approfondirsi si sparge e si oblia in una diffusa e trascolorante sensibilità in cui si riflettono le vibrazioni più vaghe e più seducenti del mondo esterno. Essa non può dunque considerarsi come uno sviluppo positivo della poesia del Tasso, della quale segna piuttosto il lembo estremo, il margine decadentistico. Occorre solo aggiungere che benché sia possibile isolare un gruppo di rime nelle quali codesta musicalità si pronuncia in maniera più assoluta, essa è tuttavia presente in tutta la poesia del Tasso, e ne costituisce uno dei limiti costanti. Questo limite, fatto di momenti estatici e voluttuosi, in assenza dei quali non rimane se non un virtuoso giuoco di concetti verbali e di ritmi, è proprio l'addentellato da cui si diramò la poesia barocca, quella poesia in cui, del mondo seriamente affettivo del Tasso, si spense anche l'ultimo lume.

GAETANO TROMBATORE

CARDUCCI E IL PAESAGGIO STORICO *

Avevo lasciato un po' in penombra un argomento che pure è fondamentale per intendere tutta la personalità carducciana. Se dovessi scrivere ancora questo capitolo lo intitolerei *Carducci e il paesaggio storico*. È quindi fatale che io cominci da Perugia e dai vichi umbri che foschi tra le gole dell'appennino s'amano appiattare, perché molto si è detto sul Carducci e la Maremma, su Carducci e la Versilia, su Carducci e la turrita Bologna, ma nessuno ancora ha pensato a occuparsi organicamente di quest'altra ricerca di tutto il paesaggio storico-epico dell'Umbria che interessò la fantasia del nostro poeta.

Il Carducci visitò Perugia e altri comuni dell'Umbria con intenso amore e in particolari stati d'animo tra il 1877 e il 1878. Gli uomini sanno leggere, e in profondo, nel libro della Storia, quando sono innamorati; e il Carducci proprio in quegli anni era, per dirlo alla Machiavelli, nelle amorose fiamme involto: una passione sconvolgente che aiutò il dotto poeta a rimodernarsi studiando i poeti stranieri e a scuotere dalla sua toga professoreale un po' di polvere erudita. Ormai a tutti è noto che il Carducci tra il 1871 e il 1881, dall'età dei 36 ai 46 anni, fu l'amico di una Carolina Cristofori, moglie del colonnello e poi generale garibaldino Piva, morta a soli 36 anni di età per tubercolosi. La Lina Piva infantò ben sei figlioli tutti del marito, ma amò perdutamente il suo Giosué e lo travolse in una passione che arse contemporaneamente nel cuore dei due amanti per un decennio. Quelli che volessero leggere l'epistolario amoroso del Carducci possono vedere i volumi delle lettere editi dallo Zanichelli che vanno dal 1871 al 1881, cioè dal vol. VIII al XII. Nessuno avrebbe sospettato una fiamma di amore così vorace, come quella che incendiò l'animo del ruvido e brusco versiliese. Nel periodo in cui tutta l'Italia e la Francia per sua parte si smammolavano per gli amori di Gabriele, amore dei puri sensi, salvo quello per Barbarella Leoni, la donna che doveva diventare la protagonista del *Trionfo della morte*; il Carducci invece teneva nascosta la sua passione, che era cosa seria e profonda, come un adolescente alla sua prima esperienza passionale, e soltanto in questi ultimi anni con la pubblicazione dell'*Epistolario* si è potuto conoscere che il dotto professore di Bologna aveva pagato anche lui il suo tributo generoso al-

* Lettura fatta a Perugia il 30 marzo 1957.

l'amore. (« Fosco poeta, Alfin ti apprese i dolci sogni Amore »). Egli dunque il 23 luglio del '77 scriveva alla sua amica Lidia o Carolina queste parole:

In questa bellissima Umbria sono quieto: tutte le mie tristezze e le noie e i corrucci si dileguano sfumando per le dolci curve di questi colli purissimi che lontanano vaporosi congiungendosi con l'orizzonte. Oh divino paese, solo qui si può intendere il perché e il come della pittura umbra, le Madonne di Raffaello, gli angeli del Perugino, e gli sfondi e paesaggi e i cieli e i monti dell'uno e dell'altro. Vorrei bussare alla porta del convento di Assisi; e al fraticello che mi aprisse dimandandomi che cosa volessi, rispondere, come Dante, pace.

E riscrivendo alla stessa Lidia il 28 luglio del 1877, aggiungeva:

Quel che ti piacerebbe.... è la Pinacoteca, dove sono pitture del Perugino, senza più meravigliose: la purezza, la delicatezza, la finitezza della scuola umbra, con l'ideale religioso, qui hanno toccato il colmo: l'adorazione della Vergine al suo nato, e il Battesimo di Gesù, paiono divini anche a me che sono pagano. Il *Natale* del Manzoni, dirimpetto a questa roba qui, fa l'effetto di un pugno di frasche secche! e quanti Natali! Questa gente non faceva che natalizi e crocifissioni e madonne!

« Le Madonne che vide il Perugino / scender ne' puri occasi dell'aprile / e le braccia, adorando, in su 'l bambino / aprir con deità così gentile ».

Io potrei continuare a spigolare nelle lettere di questo periodo, che tutte si raccolgono nell'undicesimo volume dell'*Epistolario*, 1877-78. Ma sono sollecitato a dare una giustificazione critica di questo suo grande amore per l'Umbria, che non era certo l'amore di un esteta, non era l'amore di un professore, ma era l'amore di un poeta, sulla cui accesa fronte aleggiavano gl'itali iddii. Egli nell'Umbria vedeva un evo della civiltà antica, quella civiltà che aveva preceduto la civiltà etrusca e poi la civiltà romana:

O testimone di tre imperi, dinne
come il grave umbro ne' duelli atroce
cesse a l'astato velite e la forte
Etruria crebbe:

di' come sopra le congiunte ville
dal superato Cimino a gran passi
calò Gradivo poi, piantando i segni
fieri di Roma.

Ma tu placavi, indigete comune
italo nume, i vincitori a i vinti,
e, quando tonò il punico furore
dal Trasimeno,

per gli antri tuoi salì grido, e la torta
lo ripercosse buccina da i monti:
— O tu che pasci i buoi presso Mevania
caliginosa,

e tu che i pruni colli ari a la sponda
del Nar sinistra, e tu che i boschi abbatti
sovra Spoleto verdi o ne la marzia
Todi fai nozze,

lascia il bue grasso tra le canne, lascia
il torel fulvo a mezzo solco, lascia
ne l'inclinata quercia il cuneo, lascia
la sposa a l'ara;

e corri, corri, corri! Con la scure
corri e co' dardi, con la clava e l'asta!
Corri! Minaccia gl'itali penati
Annibal diro.

E non dirò nulla dell'alta Spoleto, e della nascita delle itale genti in mezzo a questi monti dell'Umbria, e degli amori di Giano eterno e di Camesena; non dirò nulla dei giovenchi, vittime orgogliose, che, perfusi delle acque del Clitumno, menavano trofei romani ai templi aviti. Quello che colpisce nella poesia *Alle fonti del Clitumno* è proprio questo senso storico-epico del paesaggio umbro.

Del resto abbiamo anche un sonetto, quello dedicato a Santa Maria degli Angeli, e a frate Francesco, dove non c'è nulla di mistico, ma c'è soltanto l'idoleggiamento storico per l'Umbria medievale e rinascimentale.

E luglio ferve e il canto d'amor vola
nel pian laborioso. Oh che una traccia
diami il canto umbro de la tua parola,
l'umbro cielo mi dia de la tua faccia!

Ciò merita di essere ricordato per riaffermare la nota costante del Carducci: la poesia del paesaggio in cui egli vede trascritta la storia della nostra passata civiltà (Santa Maria degli Angeli è innanzi tutto sul piano della storia « l'orizzonte del montan paese / Nel mite solitario alto splendore »).

Anche di Gubbio, scrivendo alla Lidia nel 1878 diceva:

Vidi le Tavole Eugubine, gran monumento di lingua etrusca, osca, umbra, latina.
Ammirai il Palazzo dei Consoli, forse più bello che quello de la Signoria di Firenze.

E in quest'ultimo particolare mi pare che egli esagerasse un po': egli amò tiepidamente Firenze, perché città paolotta, e difatti a Firenze non dedicò se non poesie satiriche, come il *Meminisse horret*, o pagine di prosa, come là dove se la prese con la prosa gonfia di Augusto Conti e le freddure dell'avvocato Coccoluto Ferrigni. A Firenze egli ha dedicato, fin dal 1867, due versi feroci, in *Poeti di parte Bianca*: « O cieca E diserta Firenze, or che ti resta Altro che frati e bottegai? ».

I paesi che più rimangono vivi nella nostra memoria, attraverso la lettura del canzoniere carducciano sono: la Versilia, che nel cor mi sta, la Ma-

remma non solo quella dell'*Idillio maremmano* (« oh lunghe al vento sussurranti file di pioppi! »), ma anche quella della ripresa in: « Avanti, avanti o sauro destrier de la canzone ». Nella terza parte sono ricordate Populonia e Roselle e la fiera torre di Donoratico, « a la cui porta nera Conte Ugolin bussò, con lo scudo e con l'aquile alla Meloria infrante, Il grand'elmo togliendosi da la fronte che Dante nell'*Inferno* ammirò »; e poi ancora le colline della Maremma toscana « con le nebbie sfumanti e il verde piano Ridente nelle piogge mattutine ».

Quanto a Bologna, devo dire la verità, io non mi sono mai eccessivamente commosso per la poesia *Nella piazza di san Petronio*, dove del resto la rievocazione è fatta sempre per « un desiderio vano de la bellezza antica », « quando le donne gentili danzavano in piazza E co' re vinti i consoli tornavano ». E ancora meno per l'ode barbara dedicata *Alla città di Ferrara*, che si può mettere sullo stesso livello di quella piuttosto brutta dedicata al *Piemonte*, con quella processione che accompagna Carlo Alberto in cielo, e che piacque ai nostri nonni o bisnonni soltanto per ragioni di coreografia e di cortigianeria monarchica; e nemmeno per la poesia *Nevicata*, che dovrebbe essere precisamente riferita alla città di Bologna. *Nevicata* è una poesia che non ha paese, e le poesie senza paese nel Carducci sono sempre piuttosto convenzionali e scialbe. Faccio eccezione per tutto ciò che si riferisce alla Certosa di Bologna, che faceva tremare di commozione l'animo del poeta, perché alla Certosa era stata sepolta sua madre, ed era stata sepolta anche la Carolina Piva. Egli il 24 novembre del 1881 così scriveva alla signora Adelaide Bergamini di Roma, parlando delle varie Caroline che aveva conosciuto nella sua vita:

La terza [la Carolina Piva] dorme alla Certosa, e quando la nebbia rigida ricopre tutti i colli all'intorno, ho sempre paura che ella abbia freddo; tanto era delicata. Chi dice a lei, signora Adele, che i morti non sentano anche sotterra? Quando la primavera fiorisce, essi forse danno un sussulto, e sentono il germinare della terra intorno alle loro tombe, e in mezzo alle loro ossa, e ripensano al sole. Oh che il sole benigno riscaldi un po' i poveri morti! poiché l'amor nostro non li riscalda di certo. Noi dimentichiamo così facilmente. Ella, non è vero, crede in Dio e nell'anima immortale. Io non posso credere particolarmente alla seconda, ma penso sempre alla morte, e mi avvezzo a morire tutti i giorni più, perché ormai sono stanco di sperare dal mondo i grandi ideali della mia gioventù, e veramente amo più poco, e pochissime idee e persone.

Il Carducci allora aveva anni 46! Pagine che valgono di commento al principio e alla fine di quell'ode barbara, *Fuori alla Certosa di Bologna*:

Oh caro a quelli che escon da le bianche e tacite case
de i morti il sole! Giunge come il bacio d'un dio.

E dove la poesia si chiudeva in un insieme di note tragiche e paurose, ossianesche o foscoliane, quando sono introdotti a parlare i morti:

Putridi squagliansi i serti d'intorno i nostri umidi teschi:
ponete rose a torno le chiome bionde e nere.

Freddo è quaggiù: siamo soli. Oh amatevi al sole! Risplenda
su la vita che passa l'eternità d'amore.

* * *

Ma l'amore fondamentale del Carducci rimasero sempre i colli toscani, le pacifiche selve d'olivi, alle cui ombre chete egli stette in pensieri d'amore. Tornò l'accensione per i colli toscani anche in quel suo capolavoro che è *Faida di Comune*, dove il poeta si incanta a ricordare i clivi belli di ubertà del brutto borgo che è Buti:

Brutto borgo è Buti: a valle
tra le rocce grige e ignude
il Riomagno brontolando
va di Bientina al palude.

Ma su alto oh come belli
d'ubertà ridono i clivi,
ma su alto oh come lieti
ne l'april svarian gli ulivi!

Bacchian li uomini le rame,
le fanciulle fan corona,
e di canti la collina
e di canti il pian risona,

mentri pregni d'abbondanza
ispumeggiano i frantoi
scricchiolando.

Quale bellezza poi in quella cavalcata dei Pisani che vanno verso Lucca a fare la loro vendetta!

Va co 'l solo di novembre
va la fiera cavalcata.

Va per grige e irsute stoppie
da la brina inargentate,
va per languidi oliveti,
va per vigne dispogliate.

Forte odora per le ville
la vendemmia già matura:
ahi, quest'anno San Martino
dà la mala svinatura!

O lucchesi, il vostro santo
non è più, mi par, con voi.
Il pisan cacciasi avanti
contadini e carri e buoi,
e battendo ed uccidendo,
corre il misero paese;
fugge innanzi a quella furia
fugge il popolo lucchese.

Ebbene, c'è anche il ricordo della Lunigiana, e delle città lombarde, come Modena, in quella poesia, *Era un giorno di festa, e luglio ardea*: ma gli amori paesistici del Carducci sono innanzi tutto amore della Toscana e amore dell'Umbria verde, per ragioni affettive e storiche quelli per la Toscana, per ragioni epiche e storiche quelli per l'Umbria.

Come ci spieghiamo questa immedesimazione del Carducci nel paesaggio? Negli anni miei giovani prevaleva una teoria, messa in giro dal Borgese e secondata dal Cecchi, una teoria che era una sopravvivenza non avvertita d'un consunto hegelismo, poiché cotesti critici volevano vedere nei poeti della seconda metà dell'Ottocento uno sviluppo dialettico della poesia del paesaggio: poesia del paesaggio nel Carducci, poesia del paesaggio nel D'Annunzio, poesia del paesaggio in Pascoli. Ma è molto discutibile cotesta concezione della poesia per partenogenesi, cioè della poesia che nasce in una verginità di rapporti storici tra un poeta e l'altro. Noi sappiamo invece che un poeta nuovo nasce da un'ecatombe di storia, e da una macerazione d'una cultura nuova e indipendente. E il D'Annunzio e il Pascoli in verità non ebbero nulla a che fare col Carducci paesista; il paesaggio del Carducci è sempre un paesaggio storico, dove egli vide muoversi i popoli dell'antichità, e la Grecia carducciana è una Grecia serena in riva dell'Ilisso, ma non è l'Ellade santa, io direi piuttosto l'Ellade torbida, di Gabriele D'Annunzio, e nemmeno l'Ellade alessandrina dei *Poemi conviviali* del Pascoli. Nel *Laus vitae* del D'Annunzio voi vi imbattete fin dalle prime pagine nella Tindaride, quella che una volta era stata la bellissima Elena, ora raffigurata come una millenne ruffiana, della meretrice di Pirgo, tutta carica della lussuria dei secoli. C'è sempre nel D'Annunzio il gusto orgiastico del turpe e del laido, perché tali note eccitano i suoi sensi; e nemmeno le varie canzoni di Re Enzo del Pascoli possono gareggiare con le poesie storiche del Carducci. Il Medioevo del Pascoli direi è un Medioevo balbuziente, dove il poeta intarsia battute e immagini dell'antichità classica, e battute e immagini del Medioevo, filtrate sempre attraverso il suo gusto di poeta alessandrino. Quindi niente discendenza dinastica.

Io sono più disposto a mettere accanto al Carducci Giovanni Verga, anziché gli altri due poeti, che si professarono suoi scolari. Il Carducci odiò lo scrittore siciliano, ma, strano a dirsi, sempre per gelosia d'una donna, sempre per quella benedetta Lidia, alla quale oltre Verga non dispiacque nemmeno Enrico Panzacchi. Noi possediamo una lettera del Carducci del 23 aprile 1873 alla donna amata, donna indubbiamente assai intelligente, ma amorosamente irrequieta, una lettera che è tutta una violenta diatriba contro il povero Verga. Ciò che si può spiegare con la gelosia maschile e al tempo stesso anche con la diffidenza che in quegli anni era vivissima tra gli uomini del Nord e quelli del Sud. Giovanni Verga, dice il Carducci, « anzi il cavalier Verga, il quale mette una brutta corona di barone, falsa probabilmente come il titolo che gli metti tu [cavaliere], benigna e gentile complice di falsità, Giovanni Verga, il quale scrive una delle solite invenie di racconti di mona-

stero in romanzo epistolare, e che ha il coraggio di lasciarti la mano, per far paragone della morbidezza del visino del tuo bambino. Ah stupida bestiola d'un falso barone e d'un falso cavaliere, e in tutto vero imbecille uomo!». E tralascio di riferire il resto, perché ancora più delirante e più rabbioso. Il Verga a dire il vero non ostentò mai questa sua prosapia nobilesca, se egli fu anzi il flagellatore di tutti i baroni spiantati della sua isola, e amò rappresentare al vivo la decadenza del regime feudale nelle pagine del suo *Mastro don Gesualdo*.

Lo scrittore catanese ebbe, sì, natura aristocratica, ma non per ragioni di sangue, piuttosto per il suo gusto laborioso dell'arte. Come uomo fu sempre l'uomo di pietra, come dicevano le ammiratrici, sepolto nel suo silenzio triste, e tutto preso anche lui dai suoi fantasmi poetici. I rabbuffati olivi saraceni e i fichidindia di Sicilia e le vaste campagne e le messi e le aie e i covoni su cui mastro-don Gesualdo talvolta riposa, al chiaro di luna, forse potrebbero essere messi sullo stesso piano degli olivi di Buti e dei cipressetti di Bolgheri, e delle campagne del Valdarno e di quelle accennate in uno squarcio rapido sul Bènaco per le lavandaie di Desenzano.

Ma bisogna affrettarsi a dire che i due scrittori non sono vicini perché esprimono il genio del loro secolo, come in una specie di gemellaggio, perché anche questo sarebbe peggiore hegelismo di cui la speculazione filosofica degli ultimi cinquanta anni ci ha definitivamente liberato. Ma essi hanno entrambi un diverso paesaggio, perché entrambi usciti dal movimento romantico che aveva esaltato il paesaggio stato d'animo.

Contro il paesaggio stilizzato attraverso la retorica dei nostri critici e storici, noi dobbiamo dire che il paesaggio di per sé non esiste, perché la natura parla soltanto se l'uomo la fa parlare. Paul Sabatier, nella sua *Vita di san Francesco*, pubblicata sul finire dell'altro secolo, in periodo di trionfante positivismo, presentò un paesaggio umbro tutto mistico, affermando che questa nota paesistica poteva darci la spiegazione dello spirito francescano, così come il paesaggio della Galilea avrebbe, secondo il Renan, potuto spiegare la nascita e lo spirito di Gesù. Ma il paesaggio umbro è tanto mistico quanto pagano e sensuale. E non vorrei ricordare un turpe verso del D'Annunzio, sul bagascio Simonetto, della pur «maschia Peroscia», e il «demone carnale» che avrebbe tentato le carni castissime del santo di Assisi. Ogni poeta, per non dire ogni uomo, porta il carico delle sue suggestioni su questo o quel paese. (Ma queste frecciate al D'Annunzio, non si intendano come disistima per il finissimo poeta dell'*Alcione*; dove egli è veramente se stesso, senza frastornamenti di droghe e di estetismi).

Che si trattasse in quel caso di retorica, quella che conclamava il misticismo naturalistico dell'Umbria, se n'è avuta la riprova sul finire del Tre e sul principio del Quattrocento, quando per ragioni storiche il centro della letteratura religiosa si spostò dall'Umbria a Siena. L'Umbria aveva rappresentato nel '200 e nella prima metà del '300 l'anti-Roma, la corretrice spiritualistica della Roma papale troppo cupida ed avara del tempo di Niccolò III e di papa

Bonifazio VIII, attraverso Orvieto, la città dove Sigieri di Brabante lasciò la vita, colui che aveva sillogizzato « invidiosi veri » al vico degli Strami di Parigi; attraverso Todi, la città di Jacopone e attraverso la città di Francesco. Ma nella seconda metà del Trecento e nella prima metà del Quattrocento Siena diventa la città di avanguardia, per la difesa della tradizione papale, quando il papa era lontano nella città di Avignone. Allora nascono proprio a Siena due santi, Caterina Benincasa e Bernardino degli Albizzeschi, di Massa Marittima, i quali campeggiano nel nuovo secolo e difendono il papato romano. Ebbene, gli storici che prima avevano esaltato il paesaggio mistico dell'Umbria, si affrettano a parlare del paesaggio mistico di Siena; ma anche per Siena bisogna ripetere che il suo paesaggio non è né mistico né sensuale. Del resto l'Umbria al Carducci suscitò immagini guerriere e non immagini mistiche: l'immagine del « grave umbro nei duelli atroce », l'immagine dell'« alta Spoleto », che versa « nemi di ferro e flutti d'odio ardente sui Mauri immani e i Numidi cavalli », l'immagine stessa di Todi, detta « marzia », cioè guerriera.

Le città e i paesi mutano col mutare della storia e della dominante visione della vita. L'esempio più proverbiale è quello una volta dato in queste colonne di Ranieri Fasani, e delle adunate dei Flagellanti che si diffusero anche in parecchie città del Nord, ma che a distanza di secoli, col mutarsi della civiltà, sono diventate adunate di altro genere, adunate sportive, in cui si persegue una ascesi strenua della forza fisica, nelle varie gare, per impetrare la consonanza con tutto il movimento immanentistico o naturalistico della vita moderna.

Ma torniamo al Carducci, e al paesaggio umbro: questo paesaggio, fosse l'amore per Lidia, che indirizzò il poeta allo studio e all'entusiasmo per le letterature straniere, in cui quella amorosa donna era molto versata, fossero le reminiscenze classiche che qui in Umbria fecero urto più urgente nella fantasia del poeta, è certo che da quegli anni del '77 e del '78 c'è una svolta in tutta la poesia carducciana.

* * *

Ma io debbo dare la ragione del perché ho voluto intitolare un mio volume di studi *Carducci senza retorica*. Era stato esaltato, per circa un quarantennio, vivendo il poeta stesso, un Carducci, vate della terza Italia. I vati per fortuna oggi sono tutti finiti e seppelliti. Ci sono stati due pretesi successori del Carducci, che vollero porre la candidatura a vati nazionali, proprio *in articulo mortis* d'un processo storico prossimo ad esaurirsi e che risaliva al Settecento. Hanno abboccato i più ingenui, o i più incolti, ma tali poeti sono tramontati rapidamente in coteste loro spurie ambizioni. Senza dire che il vate del Carducci aveva qualcosa di religioso e di profetico, appunto perché risaliva a Vittorio Alfieri, e di lì possiamo dire che risalisse anche alle pagine della *Scienza nuova* di Vico. Lo stesso Foscolo non parlò

mai di Roma, fece un semplice accenno al regno della Giulia gente, ma idoleggiò Zacinto e Firenze, oltre che Venezia, non solo nei *Sepolcri*, ma anche nelle stesse *Grazie*. La romanità di cui si è fatto tanto abuso in questi ultimi quarant'anni era stata rifiutata dallo stesso versiliese, il quale di Roma prediligeva i quartieri diroccati e più squallidi, Roma oppressa malinconicamente dal suo passato e dalla dea Febbre, quella descritta nella mirabile poesia *Davanti alle terme di Caracalla*. Allo stesso modo possiamo dire che dell'ode *Al Clitumno*, i versi che ci ritornano spesso nella mente sono quelli non del momento celebrativo della civiltà umbra, ma gli altri dell'Umbria ormai fatta tutta deserta, e come nostalgica dell'antico:

Tutto ora tace, o vedovo Clitumno,
tutto: dei vaghi tuoi delubri un solo
t'avanza, e dentro pretestato nume
tu non vi siedì.

Del resto il Carducci stesso, come si è accennato, intuì la fine del ciclo dei « vati nazionali » quando disse di sé: « Sesto io no, ma postremo, estasi e pianto, E profumo, ira ed arte, a' miei dì soli Memore innovo ed a' sepolcri canto », e disamò il D'Annunzio che non nascondeva la sua irrequieta ambizione e la sua avida impresa di insistere sulla vecchia solfa vaticinante.

Il pescarese subito dopo la morte del Carducci si affrettava a scrivere una canzone *Per la tomba di Giosue Carducci*, con la data del 18 febbraio 1907, dove fra gli altri versi leggiamo questi due molto significativi:

La fiaccola che viva ei mi commette
l'agiterò su le più aspre vette.

Ma il Carducci, a dire il vero, non gli aveva commesso mai nulla. Il poeta vate era debellato e sepolto fin dai tempi dei primi poeti crepuscolari, e poi della nostra guerra sull'Isonzo. Un poeta allora aveva espresso per noi taciturni trinceristi tutta la nostra tristezza:

L'Isonzo scorrendo
mi levigava come un suo sasso
Ho tirato su le mie quattrossa
e me ne sono andato
come un acrobata sull'acqua

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole.

Noi preferivamo, fanti infangati delle trincee, i versi di questo poeta allora ignoto, e mettevamo da parte il D'Annunzio, che continuava ad esal-

tare gli italiani nelle piazze per la « bocca rotonda del cannone », e per le flotte, che violavano « la pia verginità dei Dardanelli » (ahimè! l'ossessione fallica ha sempre pervertito l'ispirazione di questo poeta, preteso vate delle nuove fortune d'Italia).

La Roma del Carducci restava la Roma risorta faticosamente da una Maremma febbricosa, dove la Febbre regnava sempre come nume presente. Il poeta nostro esaltava il libero lavoro, e i sereni canti dei mietitori, tra le « germane faide e i salmi nazareni », richiamandosi sempre ai miti della sua più genuina e grande vena poetica, la virile malinconia, che lo legava alla patria toscana, e al suo gusto disperatamente nostalgico per gli irrevocati di di Omero, di Orazio, di Alberto da Giussano, e della libera vita dei comuni medievali.

Chiudendo quella famosa poesia, *Avanti! Avanti! o sauro destrier della canzone*, che segna una svolta nell'ispirazione carducciana, nell'ultima parte il poeta doveva concludere con una visione piena di arcana tristezza:

O ch'io discenda placido dal tuo stellante arcione,
con l'occhio ancora gravido di luce e visione,
sul toscano mio suol,
ed al fraterno tumolo posi da la fatica
gustando tu il trifoglio da una bell'urna antica
verso il morente sol.

Il *toscano suo suol*, il *fraterno tumolo*, la *bell'urna antica*, e il *morente sol*, sono gli eterni miti della sua fantasia, e alle origini e al suo meriggio e al suo tramonto. La malinconica solitudine, senza le smancerie romantiche, è stata sempre la sua eterna musa:

Quando io salgo dei secoli sul monte,
triste in sembiante e solo,
levan le strofe intorno a la mia fronte,
sì come falchi, il volo.

Così aveva scritto nei *Giambi ed epodi*.

Ma anche nelle poesie posteriori, in cui pare che si esprima un senso vittorioso della vita, questa nota depressa serpeggia attraverso tutti i suoi versi. Basti ricordare *Sogno d'estate*, composta il primo luglio 1880:

La giovine madre guardava beata nel sole.
Io guardava la madre, guardava pensoso il fratello,
questo che or giace lungi su 'l poggio d'Arno fiorito,
quella che dorme presso ne l'eterna solenne Certosa:
pensoso e dubitoso se ancora ei spirassero l'aure,
o ritornasser pii del dolor mio da una plaga
ove tra note forme rivivono gli anni felici.

Se si legge attentamente tutto il suo canzoniere più giovanile, noi cogliamo sempre questo accenno di riservata tristezza: la malinconia che fu

di Vittorio Alfieri, l'altra malinconia tempestosa che fu di Ugo Foscolo, quella tragica e tetra di Giacomo Leopardi, era trapassata nell'animo del poeta versiliese. Già in *Poeti di parte Bianca*, composta nel 1867, il Carducci aveva favoleggiato d'un paggio, che vivendo alla corte dei Malaspina, dal Castello di Mulazzo trascorre con la fantasia i monti per distinguere lo scroscio del fiume Versilia, «cui siede a specchio la capanna di sua madre vassalla» (allusione alla sua Valdicastello).

Questo fu il poeta che doveva darci *Pianto antico*, dove la mancanza di sole e la terra negra sono le immagini ossessive del suo sentimento, e ci doveva dare l'epica poesia di *Mors*, con assonanze di tipo un po' wagneriano, del Wagner della morte di Isotta, poiché in Bologna, prima propagatrice della musica del germanico, il Carducci fu sempre ascoltatore di essa grave e compreso. Egli, come tutti i suoi predecessori, Alfieri, Foscolo, Leopardi, preferì l'accento abbandonato e il motivo religioso della solitudine e della morte. Per noi il sonetto che più rappresenta la tristezza del Carducci è quello dedicato a *Martin Lutero*; l'ultima terzina, possiamo dire, è proprio significativa dell'animo del nostro poeta:

Pur, guardandosi a dietro, ei sospirava:
Signor, chiamami a te: stanco son io:
pregar non posso senza maledire.

E per questo a me pare che non sia tanto significativo il troppo conclamato sonetto *Il bove*, dove non manca qualche accento un po' troppo soddisfatto, quasi da proprietario borghese che si compiace dei campi liberi e fecondi, e invece risponda a un più intimo significato il sonetto *A un asino*, all'antico paziente, che guarda «tra i sambuchi all'Oriente», «con l'accesa pupilla inumidita»:

Che ragli al cielo dolorosamente?
Non è dunque amor che te, o gagliardo, invita?
Qual memoria flagella o qual fuggente
speme risprona la tua stanca vita?

Gli ultimi due versi sono proprio di carattere autobiografico, e non faccia scandalo che il poeta si mettesse al livello di un animale che socialmente è tenuto in gran dispregio e usato come termine di ingiuria: l'asino del Carducci è quello di Omero, che volendo esaltare il Telamónio Aiace lo paragonava precisamente all'umile e testardo animale delle nostre campagne laboriose. Nella poesia del Carducci c'è sempre l'asino, autorevole personaggio, una specie di Sancio Pancia, che commenta e tempera ironicamente gli idealismi di questo o quel falso don Chisciotte. Nell'*Intermezzo* ci sarà l'asino dell'ortolano che deride i falsi idealismi dei sublimi ammalati, che dal facchinaggio umano vivono in disparte, covando, dicono loro, «la quistion so-

ziale »; nella poesia *Davanti san Guido* ci sarà l'asin bigio, che rosicchia un cardo, e non si commuove affatto al passaggio della vaporiera:

Tutto quel chiasso ei non degnò di un guardo,
e a brucar serio e lento seguitò.

Al Carducci piacquero sempre questi animali spregiati dalla già decadente e corrotta società, spregio dal quale era stata aliena la società primitiva del suo epico Omero, ed esaltò il versiliese perfino i rospi, che al canto della via si fanno le loro confidenze su qualche personaggio solenne e vuoto:

Due rospi intanto a l'orlo della strada,
benefici e modesti
seguitan liberando la contrada
da gl'insetti molesti.
L'un dice: — Ne l'età che molte e lente
ci passâr su 'l groppone
Vedestù mai, fratel mio paziente,
un tal fior di cialtrone?

Però noi torniamo a ripeterci sempre quei versi del sonetto *A un asino*:

Qual memoria flagella, o qual fuggente
speme risprona la tua stanca vita?

Pensi l'ardente Arabia e i padiglioni
di Giob, ove crescesti emulo audace
e di corso e d'ardir con gli stalloni?

O scampar vuoi nell'Ellade pugnace,
chiamando Omero che ti paragoni
al telamonio resistente Aiace?

Orbene, tra il sonetto *A un asino*, e il sonetto *Il bove*, senza voler deprimere eccessivamente il troppo celebrato « t'amo, o pio bove », il lettore moderno dovrà preferire il sonetto *A un asino*, dove il poeta consente a quella che è la sua tristezza interna, e dove torna a ricantare la sua nostalgia per un passato che si perde nel mito lontano e che oggi non si può più revocare.

LUIGI RUSSO

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

AUGUSTO MONTI

Per Ada Gobetti.

Nella vita d'ogni nazione ci s'imbatte periodicamente in uomini cui è come affidato il compito di rappresentare un aspetto della vita del paese, riepilogare in sé e nelle proprie opere un definibile arco di tempo. E la ragione per cui è comune, segnatamente ai giovani, di riferirsi non già a questa epoca o quella rammentandone gli estremi temporali, bensì a quest'uomo o a quello che di un'epoca, una frazione storica, ha il più intimo significato.

Una cifra sostanzialmente morale, questa e sempre cocciutamente rifiutata nel campo delle lettere dai cultori delle categorie estetiche; e ciò nonostante l'unica valida a parer nostro per misurare ad una luce non occasionale, non precaria, l'autentico significato dell'opera d'un uomo, uno scrittore. « Tutto quello che si è mosso e si muove attorno a Monti — scriveva Italo Calvino — è sempre stato e continua ad essere scuola », ¹ una scuola — aggiungiamo noi, nel senso più comune della parola: dalla cattedra di ginnasio e liceo a più d'una generazione di giovani alcuni dei quali non dovevano poi scomparire nella folla anonima bensì a loro volta mettere a frutto quegli insegnamenti, diventare anch'essi una *voce*, spesso una guida: pensiamo a Cesare Pavese, Massimo Mila, Giulio Einaudi e tutti gli altri. Scuola, quella di Monti, anche dal banco degli accusati davanti al Tribunale Speciale, al tempo del processo per antifascismo e la condanna da scontarsi tra *Regina Coeli* ed il carcere di Civitavecchia — pigiama a strisce, zoccoli ai piedi, un'ora di aria il giorno.

Scuola di nuovo al tempo della ritrovata libertà, degli entusiasmi del primo dopoguerra, questa volta dalle colonne del giornale di *Giustizia e Libertà* e sul *Sempre Avanti!*.

Augusto Monti, nato in un paesino dell'Astigiano, o meglio, come preciserebbe lui stesso, delle *Langhe*, è dell'881: settantasei anni trascorsi senza

¹ *L'Unità*, Torino, 22 ottobre 1949; edizione di Milano: 12 novembre 1949.

una sola battuta d'arresto a chiarire se stesso e, naturalmente, chiarire l'animo degli allievi e scolari.

Venne a Torino dopo soli tre anni al « natio borgo selvaggio », tre annetti durante i quali il padre ebbe il tempo di vedersi mangiati il mulino ed i risparmi da una piena del fiume. « Si mangia e si beve tutto, e poi si va a stare a Torino »: il padre avanti « con settanta lire e un carro di mobilio: gli avanzi del naufragio », poco dopo gli altri: « L'otto dicembre dell'ottantaquattro, proprio il giorno della Concezione, partivan da Monastero Bormida una giovanetta d'un sedici anni.... un ragazzetto sui tredici.... e un bimbetto di tre anni.... ».²

Eccoli dunque, poveri come ratti, nella grande città. Papà a scrivere quel suo opuscolo che avrebbe dovuto aprirgli le porte dei grandi giornali cittadini e naturalmente della celebrità, la figlia in casa ad accudir le faccende (e attendere un buon partito), i due maschi a scuola, uno, il maggiore già al ginnasio, l'altro, Augusto, ma per tutti, Carlin, all'asilo.

« Si: ma intanto, come si mangiasse, tutti quei giorni, tutti e quattro, in quegli anni, questo è quello ch'io, ripensandoci, non riesco a capire ».³ Bene o male, tuttavia, gli anni passavano: un lavoro Papà doveva anche trovarlo, se pure non ci durasse molto: ad ogni buon conto, un po' di qua, un po' di là, la venuta in famiglia d'uno zio che il « tafano della letteratura » non aveva pur essendo fratello di Papà, Augusto-Carlin arrivò al ginnasio.

Il piccolo, ormai ragazzotto, veniva su plasmato da Papà che se lo educava a modo suo e per riuscirvi — come fare altrimenti? — si faceva « piccino con lui piccino, educando con lui educando, futuro con lui futuro ».⁴

Ed è qui, nell'immagine di questi due bei tipi: il bambino e l'uomo già avanti con gli anni, a spasso la sera per i viali di Torino, che ha da essere cercato il nocciolo della vita di Augusto Monti; in questa vita comune di padre e figlio, in « questa faccenda dei due che diventano uno, del soggetto che si fa oggetto, di questo se stesso che si fa altro ma intanto non cessa di essere quello che era dianzi »⁵ è il Monti professore e scrittore e antifascista e, per farla breve, maestro.

E non che tra il giovane liceale e poi studente all'università — ma *Lettere* la facoltà, proprio *l'hoc erat in votis* di Papà — corresse accordo e dichiarata comunione di idee: nemmeno per sogno. « Carlo (che è poi Augusto) Monti leggeva Lombroso, nulla temendo le ire dell'antimaterialista suo padre.... »,⁶ e con Lombroso la scoperta dell'eredità dissimilare, la spiegazione (creduta tale almeno) che consentiva di differenziarsi, spiegare, infine, quel Papà frequentatore delle balze d'Elicona e quel Carlin della poesia « nemico giurato ».⁷ Quindi *antipapà* significava anche *antipoeta*; e il gio-

² *Tradimento e fedeltà*, Einaudi, 1949, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶ *Ricordi universitari*, « Il Ponte », dicembre 1954.

⁷ *Ibid.*

vanissimo Monti ci metteva tutta la forza e l'impegno per mantenersi fermo in queste sue posizioni anche se quella « voce stridula (di Arturo Graf, ndt) *poesia, poesia, poesia....* » cominciava a suonare nelle orecchie sempre meno ingrata.

Perché la musa di scrittore del Monti non suoni come una fulgorazione magari occasionale, questo è da tenere ben in conto: quei suoi rapporti con Papà, l'essere come lui nel cocciuto desiderio di differenziarsi al massimo: « e quel che il padre non riuscirà ad essere, lo realizzerà lui.... Ma tutto in maniera diversa, anzi opposta da quella del padre »: tradimento e fedeltà, in somma.⁸

Dovevano passare non pochi anni avanti che il professor Monti prendesse la via dichiarata della narrativa; la teneva dapprima in orrore, questa vena dello scrivere, poi come un vizio segreto di cui vergognarsi.

Bisogna attendere gli anni intorno il 1912 perché Monti si azzardi ad una prova pubblica dichiarata, sia pur tacitamente, come narrativa, con il suo intervento su « La Voce » di Prezzolini centrato sulla nascita della figlia Luisa. Mandato e pubblicato lo scritto tuttavia quella musa nascosta voleva il suo consenso, il riconoscimento pubblico, la voce d'incoraggiamento, chi s'accorgesse, in somma, che un nuovo scrittore — scrittore proprio, non pubblicista — s'era affacciato alla ribalta del tempo.

Ma come avviene spesso in questi casi, in vece di voci fu silenzio; non totale però, ché — magari in ritardo — qualcuno uscì a dire che si trattava di un « singolare scrittore de « La Voce », qualcuno che doveva rappresentare per il Monti una delle occasioni più sicure per riconoscersi e riconoscere le proprie ambizioni letterarie: Piero Gobetti.

Gobetti, infatti, e Mussolini — a detta dello stesso Monti — sono i maggiori responsabili della vocazione (meglio dire realizzazione) narrativa: per due motivi opposti, l'uno per l'incoraggiamento fornito e con l'incoraggiamento l'occasione della rivista « Rivoluzione Liberale »; l'altro per aver legato mani e piedi, turato la bocca ai non-conformisti, in guisa da costringerli a ripiegarsi su se stessi, ben nascosti, a fare gli eremiti per forza.

« Intanto negli anni del bavaglio.... (Monti, ndt) s'è scoperto artista: rivincita di Papà. Congiura del silenzio: siamo stati in pochi a segnalare questa voce sincera. E siamo ancora in pochi. Tocca a Carlin il tradimento; i giovani catafratti nella loro logica realistica, avvertono con un sorriso la estrosa vena sentimentale e fantastica del vecchio maestro e non s'avvedono d'accettarne l'eredità. Qualcuno l'ha inteso però, da Gobetti a Ginzburg, ed ha ritrovato in lui la continuità della rivoluzione liberale ».⁹

Eremitaggio che per Monti significò l'inizio di un autentico e costante lavoro di narratore che doveva ricevere il primo riconoscimento pubblico (e finalmente remunerativo) con il Premio Fusinato del 1934 al suo *Quel*

⁸ I. CALVINO, art. cit.

⁹ E. RHO, rec. a *Tradimento e fedeltà*, « Il Ponte », maggio 1950.

Quarantotto edito allora da Ceschina ed oggi compreso e rimaneggiato nel volume stampato da Einaudi *Tradimento e Fedeltà*.

Un altro premio letterario doveva venire assegnato a Monti per il *Tradimento*, in Salsomaggiore, il 24 settembre 1949, dal cui verbale stralciamo il passo seguente: « Il libro di A. Monti raccoglie in tre romanzi (I Sans-souci, L'Iniqua Mercede, E il gallo Cantò, ndt) la storia di un secolo, che è storia domestica e regionale di una famiglia piemontese da circa il 1830-40 al termine della prima guerra mondiale; e questa limitazione del campo narrativo dà maggior risalto e le maggiori possibilità alle virtù stilistiche e all'estro fantastico del Monti scrittore. Ma è anche storia d'Italia, e di un grande secolo di vita italiana: e qui il narratore di questa storia, colorita di cronaca, raggiunge più volte pagine di alta e commossa esaltazione morale ».¹⁰ Eremitaggio s'è detto ma di marca non ascetica o assenteista: tanto attivo bensì da scrivere e pubblicare quel volume sulla *Scuola Classica e vita moderna* che rappresentò una pietra di paragone (purtroppo non riconosciuta da chi di dovere) per la riforma scolastica allora in piena attuazione. Eremitaggio che consentiva posizioni ben chiare e quanto mai « engagées »: in una lettera a Piero Gobetti da Brescia, il 6 maggio 1923, si legge: « Provenzal mi ha scritto.... incoraggiandomi ad accettare di fare il provveditore regionale, ché laggiù han bisogno di uomini, ecc. Naturalmente non se ne fa niente; manco a parlarne ». Altrettanto chiare, se pure improntate ancora ad un comprensibile ottimismo basato evidentemente sulla propria coscienza dei valori morali, le posizioni riguardo alla scuola: così si legge in un'altra lettera a Gobetti, sempre da Brescia, dove il Monti insegnava, datata 10 marzo 1923: « Raduno materiale per un articolo sulla riforma Gentile: ho paura che dovrò essere feroce. Ma io voglio vedere tutta questa barca andare a picco sullo scoglio dell'insegnamento religioso. Qui il Presidente (del Consiglio) dovrà sacrificare Gentile al Vaticano: a meno che Gentile inghiotta il catechismo ed il prete in scuola: ma non credo. Preferirà andarsene e allora.... patatrà; riforme, Codignola, Lombardo, tutto va per aria ». (Sappiamo come purtroppo Gentile si regolò in quella circostanza e come al decoroso andarsene preferirà un umiliante restare).

L'anno prima lo stesso Monti, entusiasta dell'iniziativa del Gobetti relativa a « Rivoluzione Liberale » suggeriva lo stemma editoriale: « forse è meglio rifarsi all'Alfieri; riprendere ed adattare lo stemma degli Alfieri di Cortemiglia (...); e se il motto di questo stemma non va, sostituirlo con quell'altro, bene alfieriano, in greco *ti moi douloisin* (che ci ho a che fare con i servi?). E così ci sarebbe la rivoluzione, e l'aristocrazia e la libertà e il Piemonte e l'Italia, e tutto in somma quello che a noi preme di più ».

¹⁰ Il Premio Salsomaggiore nell'edizione del 1949 era presieduto da M. Bontempelli; la giuria formata da D. Cesare Angelini, Maria Bellonci, A. Guerriero, E. Montale, M. Moretti, E. Paci, P. A. Quarantotti-Gambini, G. Raimondi, B. Revel, A. Tofanelli, M. Valgimigli e Carlo Zaghi.

Poco prima, nella stessa lettera, suggeriva un altro motto e, a nostro vedere, non a caso: quello notissimo del Campanella: *non tacebo*.

Alle spalle, il Monti di questi anni, aveva l'esperienza dell'insegnamento nelle *Isole*, e quell'altra esperienza, capitale, dell'incontro con Salvemini, il grande, riconosciuto maestro del Monti. « Altre tappe, altre luci, altre iniziazioni: Benedetto Croce, Prezzolini e 'La Voce', Giovanni Gentile.... finché Carlin viene a 'dar del naso' nell'idealistico problema della libertà. Ancora un gradino: trasferire il concetto di libertà dal campo della filosofia a quello della politica, ed ecco il maestro dei maestri, proclamato, indiscusso: Gaetano Salvemini ».¹¹

* * *

Non è agevole tratteggiare un profilo critico di questo scrittore piemontese e c'è da perdersi il sonno: tutta la sua opera, anche segnatamente quella di narratore, non consente di essere anche solo per un momento, per ragioni spiegabilmente didascaliche, avulsa, oggettivizzata: fa parte di un arco tutto teso e se fai tanto di togliere un solo mattone ecco che tutto va in pezzi e ti tocca ricominciare daccapo.

C'è un Monti che scrive articoli di politica scolastica per il *Corriere della Sera* e che apparentemente non dovrebbe influire sul Monti autore d'un libro quale *Vietato Pentirsi* ultimo pubblicato; c'è un Monti autore di note e postille per tutta la durata di « Rivoluzione Liberale » e per i « Nuovi Doveri » che pare completamente alieno da compiacenze letterarie o melanconie narrative e che si direbbe addirittura un altro dall'autore dei settimanali *elzeviri* su *l'Unità* di Torino tutti costruiti proprio da un punto di vista narrativo. Al contrario, invece, prescindete da quello e non spiegherete più questo, o lo si spiegherà male e parzialmente, e in fine, non si aggiungerà un granello alla conoscenza di uno scrittore che, non è azzardato affermare, rappresenta uno degli episodi più interessanti di questo nostro novecento letterario.

Manchevolezze critiche, queste postulate, riscontrabili in più d'un critico del Monti: da un non meglio identificato C. Berlingardi che su « Ragguaglio Librario » del febbraio 1950 scriveva di *Tradimento e Fedeltà* « che si tratta... di un racconto realistico nel senso migliore della parola », ma « Il guaio è che il carattere contenutistico del romanzo prevale » ragione per cui *Tradimento e Fedeltà* « diventerà il libro da capezzale dei figli comunisti di padre liberale »; fino a concludere con un rigore critico degno di altri

¹¹ B. ALLASON, rec. a *Tradimento e fedeltà*, « Nuova Antologia », ottobre 1949. Scrive lo stesso Monti (*Tradimento e fedeltà*, p. 564): « Che per Carlin e per la sua generazione — i nati fra il 1875 e il 1885 — sono proprio gli anni dei 'Nuovi Doveri', la rivista di Giuseppe Lombardo Radice, 1907-1911; anzi aggiungendovi 'La Voce' di Prezzolini — con cui Lombardo identificò talvolta la sua rivista — e 'l'Unità' di Gaetano Salvemini — in cui Lombardo indicò la prosecutrice dei suoi 'Nuovi Doveri' — gli anni 1907-1914 ».

tempi non molto lontani: « Una cosa speriamo: che tali lettori — i comunisti figli di liberali, ndt — (non altri, forse, ne merita il romanzo) (*sic*) imparino da A. Monti la sincerità che ad essi generalmente manca, ed il culto del dovere verso la Patria »; ad un critico della serietà e del vigore morale di Arrigo Cajumi, che tuttavia non riesce a perdonare al Monti il suo « sinistrismo » e per ogni affermazione in elogio non può fare a meno di scriverne un'altra malevola: « A. Monti sedicente liberale che milita nelle file comuniste » (*Il Mondo*, 31 maggio 1951), « Il giacobino Monti....: una delle caratteristiche dello spirito giacobino è appunto il fanatismo ideologico.... » (*La Stampa*, 15 luglio 1953), salvo poi concludere che « Monti è tale scrittore da consolarci con l'impeto della pagina, delle intemperanze giacobine.... » e lo scrittore « prosegue con vivido stile una bella tradizione » ed è « da consigliarsi a tutti i nonconformisti » (*loc. cit.*).

Ma c'è un solo modo di essere — uomo e scrittore — per Monti, ed un solo modo per avvicinarvisi, ed è quello *tout court*, quello, sia detto per inciso, che diventa discriminatore per separare « il grano dal loglio »; poiché laddove l'estrosità e l'improvvisazione non vengano assunte a regola di vita, e sia pure vita letteraria — l'opera di uno scrittore non deve mai esser possibile frantumarla, farne astrazione dall'uomo, pena la distruzione, l'incomprensibilità, dell'una e dell'altro.

Uomo e scrittore s'è detto; perché anche questo va posto bene in chiaro: che al continuo progresso del Monti scrittore, al migliorarsi ed affinarsi delle sue capacità narrative, ha fatto riscontro una ininterrotta presenza a se stesso: liberale (nel senso migliore del termine) antifascista, prigioniero politico per non aver voluto fuggire,¹² maestro, questo sempre, a nuove leve di giovani non pochi dei quali, a loro volta, grandi letterati e uomini eccezionalmente dotati di qualità morali: basti, per tutti, Cesare Pavese.

Del Monti insegnante di scuola ci ha dato una definizione eccellente un altro suo allievo — manco a dirlo a sua volta antifascista, finito davanti al tribunale speciale insieme al maestro, ed in prigione: Massimo Mila (su « Il Ponte » n. 8-9, 1949). « Siamo una confraternita di gente per cui essersi scontrati in quell'uomo e nel suo insegnamento vuol dire averne riportato un'impronta che non si cancella, vuol dire essere diventati tali e non altri, esserci così e così comportati, avere assunto quelle tali responsabilità, in

¹² Monti rammenta assai bene quest'episodio e lo racconta volentieri in quel modo tutto suo che fa di ogni avvenimento anche lontano un fatto del giorno prima. Avvenne dunque che la polizia fascista arrestò quasi per intero il gruppo torinese antifascista; Monti però nessuno andò a cercarlo. Dopo qualche giorno si presentò da lui un ragazzo figlio di uno degli arrestati per dirgli che la polizia era convinta essere suo padre l'autore di certi ferocissimi articoli firmati naturalmente con uno pseudonimo; e poiché il vero autore di quegli scritti era lui, Monti, il padre gli mandava a dire di fuggirsene e una volta al sicuro, all'estero, spedire un certo telegramma concordato: lui così avrebbe potuto fare il nome giusto alla polizia e levarsi di dosso quell'accusa. Monti mandò a dire all'amico che parlasse pure liberamente ma se ne guardò bene dal fuggire: dice che mise a posto le sue cose, andò a vedersi l'ultimo film e rimase ad aspettare; breve attesa ché dopo un paio di giorni era in galera anche lui. È un tratto questo che riferiamo perché risulti ben chiara l'autentica moralità del nostro autore.

quel modo essersi schierati ». E prosegue: « Tu uscivi da quel liceo (di Monti, ndr) che manco sapevi qual governo ci fosse nel tuo paese. Ma tanti piccoli Bruti si usciva, tanti odiatori di tiranni e pronti a mordere ed azzannare, ed abili alla prima occhiata che si desse fuor del nido, a riconoscere subito il marcio dove stava, e incapaci a chiuderci un occhio e darci l'abitudine ».

Ragione per cui — questa tanto bene riassunta dal Mila — più d'un giovane oggi (e chi scrive è fra questi) di quelli usciti dalla scuola dopo la fine della guerra, rimpiange di non essere stato allievo di Monti. Scriveva Piero Gobetti nel 1923 trattando di *Scuola classica e vita moderna*: « È il testamento spirituale di un professore che ha dedicato vent'anni di lavoro a vivere la scuola classica come fattore di modernità. Un libro che farà rimpianger a molti di non essere stati ad imparare greco e latino da A. Monti ».¹³ Non che Monti fosse una *testa calda*, come pretese Cajumi: ¹⁴ aveva chiaro che bisognava tenersi con disperazione attaccati alla scuola *liberale*, non cedere davanti a sé e agli altri.

E quando andranno ad avvisarlo che di lì a pochi giorni sarebbero venuti gli sgherri fascisti ad arrestarlo e lo spingeranno ad andarsene approfittando della dabbennaggine della polizia che s'era scordata di ritirargli il passaporto; la decisione non stona rispetto al modo di vivere ed insegnare. Scappare? nemmeno per sogno: si rendono i libri avuti in prestito, si regolano i piccoli debitucci occasionali e si attende, andando magari a vedere ancora un film, fino alla notte (com'è consuetudine), scampanellata, inutili villanie, la polizia, il carcere.

Così in letteratura: papà, la poesia, progressivo lavorarsi di lima fino a scoprire la vena; e dopo, attraverso due guerre, due galere (quella tedesca nel '15-'18, quella fascista poi), da *Quel Quarantotto* a *Vietato Pentirsi*, senza stacchi, un'evoluzione costante.

Quest'ultimo *Vietato Pentirsi* è stato un po' come un sasso in un'acqua cheta: lo stesso scalpore, in fondo, d'allora, del giorno dell'arresto del *professor* Monti. Ancora una volta, Monti, il professore, un libro con protagonista un ladro internazionale, e donne scostumate, stupefacenti e tutto il resto? Frutto di non meditato esame la meraviglia d'allora come questa di oggi. A leggere con attenzione quest'ultima opera non è difficile ravvisare una autentica tradizione, di Monti rispetto a se stesso, innanzitutto: questo Leon Donà, *cambrileur*, non è poi tanto gratuito nella geografia dei personaggi di Monti.

Non si vuol dire che Donà assomigli a Papà o al Marchese Curlo (altro personaggio sul quale Monti ha intessuto un volumetto sorprendentemente fresco e riuscito, tutto centrato su un mondo, quello piemontese, del prin-

¹³ Si tratta di un avviso di stampa, su « Rivoluzione Liberale » dell'11 gennaio 1923.

¹⁴ *La Stampa*, 15 luglio 1953. L'articolo incentrato sul libro del M. uscito allora per i tipi di Parenti *Anno XXX E. F.*, inizia esattamente così: « Anche le teste calde, quelli che sono per nascita ed istinto riformatori e magari rivoluzionari, si ricollegano ad una tradizione ». Era intitolato, con non lieve ironia « Il Giacobino Monti ».

cipio del secolo, definitivamente scomparso),¹⁵ si azzarda l'ipotesi però che tutt'e tre appartengano a quella categoria dei *sansoussi* cara al Monti.

Che Papà fosse di questi, i *sansoussi*, che sognano e mantengono un'intatta fiducia a costo di qualunque difficoltà (fame per Papà, galera per Donà), con un loro proprio candore che non li fa mai disperati, ce lo dice Monti stesso in più d'una pagina di *Tradimento e Fedeltà*.

E questo Donà, come chiamarlo se non *sansoussi*? Ladro, è vero, ma a suo modo, certo di rubare come, in fondo, fare un lavoro qualsiasi: d'accordo, o quasi, con la polizia svizzera, pienamente convinto di non fare cosa ingiusta prendendo a « chi ne ha ». E pronto, d'altra parte, a rischiare, proprio quando ormai è al sicuro dai colpi della miseria e della Giustizia; tornare daccapo in galera per una causa politica. Pronto a entusiasinarsi ed a credere ai Leone Ginzburg incontrati in prigione, lui forte del suo Stendhal imparato a memoria nelle galere parigine, il nostro Leone a insegnargli la differenza fra il giusto e l'ingiusto.

E una specie di famiglia, questa del Monti, composta di diversi *sansoussi*, lui stesso a rammentare la sua simpatia per i barabotti dei cortili rionali, i *sansoussi* di domani; una famiglia dalla quale, infine, nemmeno l'autore vuol sentirsi estraneo.

Il presupposto morale gioca qui strettamente con quello letterario: non si può pensare di fare la storia di anni e tempi andati, incentrata su figure tanto esasperate senza, magari involontariamente, fornirsi già di uno strumento filologico, di linguaggio, che consenta l'espressione dei due dati, il morale e il letterario, in guisa che l'uno non sopraffaccia l'altro.

Franco Antonicelli, scrivendo di *Vietato Pentirsi*¹⁶ si soffermava sul dato linguistico del Monti, affermando che oltre ad una frattura del personaggio fra le due parti del racconto « qualcos'altro di non interamente accettabile c'è pure: la scrittura tipica del Monti, parlata, allusiva, confiden-

¹⁵ *La Corona sulle Ventitré*, scritto da Monti nel 1935 in collaborazione con l'amico Camillo Franco ma stampato, a causa di ritardi e poi della guerra, solo undici anni dopo. Doveva essere una breve rievocazione della piemontesissima figura del Marchese Curlo ma durante un'estate di lavoro appassionato diventò un libro.

¹⁶ Al riguardo converrà fare qualche esempio tratto dall'ultimo libro di M. *Vietato pentirsi*, p. 134: « allora della cometa »; p. 145: « spulzellata » per non più vergine; p. 151: « luce elettrica, l'omino va solo con la sua ombra davanti dietro corta lunga.... »; p. 152: « a due volte quarantott'ore dal fatto.... » per dire a due giorni dal fatto; p. 182: « le mani sulle ginocchia alla Amenofi.... »; « i maschi matizzano » per dire che prendono dalla madre, a differenza delle femmine che, naturalmente, « patizzano ». E un brevissimo passo teniamo ancora a riportare ad esempio d'uno stile di narrare non solo estremamente disinvolto ma anche « realistico » nel senso più popolare e tradizionalmente valido del termine: p. 179:

« — Ma cos'è, scusa, codesta faccenda di Parigi?

— Parigi?

— Ma sì: la prima 'disgrazia', hai detto, che avrebbe costato mezza vita a tua madre....

— Ho detto così, veramente?

— Rileggi a pagina tot ' le mie due cadute, quella di Parigi.... '.

— Ecco ci son cascato anch'io. M'ero giurato di non farne parola.... ».

ziale, mnemonica (ma degna, tra parentesi, di studio) che qui risulta spesso faticosa e frantumata.... ».

A parte ogni altra considerazione, volentieri facciamo nostro quest'in-vito di Antonicelli a studiare la *lingua* di Monti; a sceverarne il significato e la genesi; perché questa necessità di darsi una propria *lingua* Monti la sentì fin dall'inizio: il suo periodare vibrante e continuamente ripreso, l'incessante cambiamento anche nello stesso periodo del tempo e del modo, così come il cospicuo numero di termini nuovi, coniat per l'occasione o ripresi, mediati da altri e rinverdi con una particolare collocazione nella frase. E potrebbe essere questo un nuovo metro per misurare la compiuta unità delle opere del nostro autore: del personaggio con le parole che dice.

In conclusione è quanto si diceva all'inizio, della difficoltà di inserirsi nell'opera del Monti e parlarne volta per volta, dell'impossibilità di farlo, cioè, poiché un libro richiama continuamente l'altro, una pagina un'altra di opera diversa.

Il presupposto morale, del figlio verso il padre, caratteristico di *Tradimento e Fedeltà* diventa politico in un altro libro del Monti *Realtà del Partito d'Azione*,¹⁷ umano e esattamente contemporaneo in *Vietato Pentirsi*.

In fondo la realizzazione più agevole sarà proprio quella dell'*opera omnia* di questo scrittore (e ci scusi il Monti che sappiamo ostile ad un'iniziativa del genere per lui segno di decadimento, definitiva imbalsamazione); non solo facile dicevamo, ma una volta radunati tutti gli scritti, i romanzi, gli articoli di giornale, una volta in somma reintegrato l'autore e l'uomo nella unità che gli è propria ed essenziale, anche il giudizio da dare acquisterà un significato diverso, arricchito di quelle sfumature e notazioni prima sfuggite per l'inevitabile parzialità (non foss'altro che d'ordine temporale) dell'esame, dello studio.

Nemmeno è rilevabile, negli scritti di Monti, una frattura di passato e presente, per cui l'autore può disinvoltamente parlare — magari alternando pagina a pagina — di Giolitti e della Resistenza, sempre con interesse e perspicuità.

« Bisogna tener vivo in Italia — scriveva Monti,¹⁸ — il culto del passato. Una gran dote questo passato. Non si deve essere 'figli di nessuno' se si vuol essere.... 'un popolo'. Il passato è l'ancora, il passato è il freno: non impedisce l'andare, ma salva carro e barca, sempre. C'è chi non può amare l'avvenire senza odiare il passato: fatica inutile, errore irreparabile ». E ancora: « L'avvenire dipende dal passato come quel congiuntivo che sta in fondo al complicato periodo di Livio, dipende da quell'*ut* che vi è posto in principio; anche fuori della scuola di latino è sempre male non osservare la sintassi dei tempi »; fino a concludere con il France: « Ne pardons rien du passé, ce n'est qu' avec le passé qu'on fait l'avenir ».¹⁹

¹⁷ Pubblicato presso Einaudi nel 1945.

¹⁸ *La Corona sulle Ventitré*, p. 153.

¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

Storia e poesia s'intrecciano indissolubilmente nell'opera del Monti: l'ha rilevato con molta esattezza G. Grazzini su questa stessa rivista²⁰ laddove scrive, a proposito di *Tradimento e Fedeltà* che «l'opera ha un duplice valore, narrativo e storico; in essa la piana esposizione delle cose familiari (quasi un sereno riflesso del paesaggio delle colline piemontesi) e il favoleggiare l'antico costume della patria, si uniscono sotto lo stesso timbro domestico». Analoga considerazione fa G. M. Mazzini²¹ sempre in merito allo stesso libro, per cui «l'opera del Monti è venuta a collocarsi fra gli episodi più vividi, intensi e significativi della nostra non ricca letteratura di memorie. Con un doppio valore:... storico.... e.... poetico».

Fino ad un altro critico del Monti, A. Piromalli che esplicitamente afferma²² secondo noi molto giustamente che «storia e biografia si saldano nella narrazione (*Tradimento e Fedeltà*, ndt) momento per momento sicché ben più che nell'esaltazione retorica dell'itala gente di bacchelliana memoria....»; ponendo in questo modo l'accento sul termine «poesia», intesa in senso, non angusto ma profondo, di poesia domestica, biografica; di fatti personali resi in un clima decisamente poetico.

Pretendere — così come qualcuno ha cercato di fare — di dividere i due termini di storia e poesia, è ancora attentare all'unità dell'opera del Monti, alla di lui integrità di uomo e scrittore: processo anatomico ben caratteristico che spunta l'unico strumento critico accettabile in questi casi: quello della visione unitaria.

* * *

Cominciò dunque il nostro autore con un libro sulla scuola, ma la grande opera, il riassunto corale ed affettuoso di *Tradimento e Fedeltà* era già nato in seme anche in quei lontani anni. Ancora G. Grazzini (*loc. cit.*) ha rilevato che fin dal 1914, con la nota su «La Voce», di argomento paterno, Monti pensava a scrivere la vasta storia, sua, di Papà e di quegli anni a cavallo del secolo. *I Sans-souci L'iniqua Mercede Il Gallo Cantò*, i tre tempi di questa storia familiare, poi riuniti in un unico volume. Abbiamo già detto perché «tradimento» e perché «fedeltà»: è l'antica questione per cui i figli nell'opporci al padre, lo celebrano in nuovi gesti.

C'è un tono ed una misura nel Monti di quest'opera che non possono non rammentare la grande tradizione narrativa italiana nel secolo scorso: Nievo primo fra tutti e quella schiera di memorialisti e cronisti che vanno dagli anonimi medievali autori di *fabliaux* (non esclusa la cronaca di Fra Salimbene) fino ai più recenti Settembrini e D'Azeglio.

«*Tradimento e Fedeltà* — scriveva la Tranquilli²³ — è.... un gran bel

²⁰ «Belfagor», V, 1950.

²¹ «Realtà», maggio-agosto 1953 (anche su *Corriere della Provincia*, 13 dicembre 1954 e su *La Gazzetta Padana*, 1° ottobre 1954).

²² «Historica», 3, 1954 (anche su *Notiziario di Messina*, 6 luglio 1953).

²³ *Giornale di Trieste*, 9 novembre 1949. Cfr. anche: Virdia, *Voce Repubblicana* 13 maggio 1950.

libro, che più volte fa pensare a quel capolavoro della nostra narrativa ottocentesca che sono *Le Memorie di un Italiano* del Nievo». Una prova rievocativa che nulla concede alla fantasia: fatta di cose da raccontare, tutte accadute, riscontrabili nella tradizione storica scritta o magari orale, popolaristica.

Il campo si potrebbe allargare e accanto ai nomi riferiti, aggiungere Anatole France e Dickens, il France de l'*Histoire Contemporaine*, e il Dickens del *Copperfield*; cioè a dire la tradizione di grandi memorie, rivissute e filtrate in chiave di romanzo, rinverdate al gusto ed alla sensibilità contemporanea.

Tutta una serie di dati occasionali, precari, vengono così integrati nell'opera del Monti come avvenuti il giorno avanti: la « funzione di breviario »²⁴ delle pagine così costruite è innegabile, il significato morale che vi è espresso conficca questi scritti nella realtà quotidiana e domestica del lettore, gli fa sentire non il peso ma la presenza di una *storia effettiva*, mai retorica o estranea.

In questo senso possiamo pensare un Monti in funzione esattamente opposta a quella dell'imbalsamatore: il suo è un continuo « alzati e cammina » detto alle cose, così che pare si sia assunto il compito — nient'affatto facile — di dare in moneta corrente, spendibile (lire e non doppioni o marenghi) una sensibilità storica ai contemporanei; far loro sentire di provenire da qualcosa, di non stare sulla terra a pigione, bensì risultato di definiti fattori: scovare, in sostanza, un *papà* a ciascuno di noi.

« Oeuvre de construction complexe » — osserverà il Piroué²⁵ — a proposito di *Tradimento e Fedeltà*; « romanzo universale » dirà il Rho;²⁶ « recherche » altri ancora lo definirà:²⁷ opera tuttavia di grande peso e responsabilità che senza una cifra morale ad intenderla rischia però di suonare incomprensibile non per inesistenti difficoltà testuali quanto per la sua vastità, il suo respiro veramente universale modulato su quello dell'uomo.

Sempre fedele a quello che si potrebbe chiamare un realismo dei fatti, Monti, osservavamo, non fa concessioni alla fantasia: anche nell'ultima opera il personaggio, un ladro internazionale, esiste in carne ed ossa. E non si tratta d'un dato di poco conto. C'è in Monti un rigore morale che va di pari passo con altrettanto rigore intellettuale. Piemontese, cioè europeo, come dice lui, di origine e di educazione non fa concessioni al piacere dell'invenzione: ogni fatto è storia e la storia non s'inventa.

Quando s'è offerta l'occasione, Monti non ha mai assunto posizioni di mezzo, incerte o tali da consentirgli semmai un'apertura, un ripiego: sempre coerente, nella vita come nelle opere a quella tradizione davvero liberale di serietà e di lavoro.

²⁴ Monti, scrittore ed educatore, di M. Mila, su « Il Ponte », 8 settembre 1949.

²⁵ *Monde Nouveau*, maggio-giugno 1955.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ Su *Il Cittadino*, Roma, 14 settembre 1949.

Nel maggio del 1923 scriveva su « Rivoluzione Liberale »: ²⁸ « ... il nostro compito è di restar ad elaborare le nostre idee e le nostre antitesi; le forme dell'opposizione liberale le discuteremo quando interverrà l'elemento risolutore e maturo della situazione, quando il movimento operaio, superata la crisi della disoccupazione si schiererà per la battaglia, armato della sua intransigenza e della sua forza irresistibile ». Si vada a vedere ora la lettera sui fatti d'Ungheria mandata a « Rinascita », ²⁹ per toccare con mano una chiarezza di idee e una consequenzialità a dir poco rara ai tempi d'oggi.

Vietato Pentirsi ha scandalizzato più d'un amico (ed anche qualche congiunto) dell'autore: l'argomento, il linguaggio estremamente libero, questa sorprendente ricchezza di particolari sulla vita di un *cambrioleur* svizzero, poco si confacevano con lo schema del *professor* Monti, maestro ed educatore. Ma a giudicarlo così, un avvenimento casuale, un incidente, non solo il libro ma lo stesso autore vanno letteralmente in pezzi.

A chi gli chiede donde abbia tratto il materiale per la vita del suo Donà, Monti risponde che ha attinto le notizie dalla viva voce del personaggio, e tira fuori un quaderno con l'intestazione del carcere di Civitavecchia (quei quaderni che si passavano ai detenuti perché potessero scrivere ma sotto controllo) zeppo di mille avventurosi episodi. Certo, un compagno di carcere; anche lui vissuto e vivo a tutt'oggi, come tutti i personaggi di Monti. Realtà non fraintesa, non alterata dalla dubbia prospettiva di prefissi e di « ismi »: semplicemente realtà qual'è.

« Eppure, nonostante il gran parlare che in questo libro (*Vietato Pentirsi* ndt) si fa di grimaldelli, di casseforti e fiamma ossidrica, di donne svestite, di lesbiche e di stupefacenti, il vecchio allievo di Monti non ha nessuna difficoltà a riconoscere i punti cardinali del suo insegnamento e, sì, diciamo pure, la vena moralistica ed educativa di *Tradimento e Fedeltà* ». Così Massimo Mila nel suo più recente scritto sul maestro. ³⁰ Ed è perfettamente vero; così come è vero che l'insegnamento di Monti fu (ed è) tale in quanto non astratto: « L'uomo furbo — lo scrive sempre Mila, *loc. cit.* — è l'eroe della novellistica popolare, che è il grande modello narrativo del Monti ».

La sollecitazione morale e storica del Monti, lo porta costantemente sul piano della novellistica popolare, che è poi quello dell'epica, vale a dire una costante predilezione per i fatti veri o almeno tali ritenuti dall'autore. Su quest'osservazione Massimo Mila innesta un raffronto tanto indovinato quanto eccezionale in quanto tutti i critici di Monti non lo avevano intravisto;

²⁸ *Congiure e opposizione*, « Rivoluzione Liberale », 25 maggio 1923.

²⁹ « Rinascita », novembre 1956. Riportiamo il brano con il quale si chiude la lettera del Monti, intitolata « Ungheria come pretesto ». (Sarà il caso di notare che questa lettera porta la data del 30 ottobre e risulta quindi precedente all'aggressione anglo-francese all'Egitto). « Lo so, lo so che così dicendo farò dispiacere a dei cari amici, *ma amicus Plato, magis amica veritas*: e la verità per me oggi è questa: che l'URSS facendo come fa oggi in Ungheria, domani forse altrove, non solo agisce per legittima difesa, ma provvede anche, sforzandosi di mantenere l'attuale equilibrio internazionale, ad assicurare finché sia possibile, la pace, per tutti ».

³⁰ *Bollettino Einaudi*, agosto 1956.

diciamo l'evidente possibilità di ricondurre questo *Vietato Pentirsi* al Thomas Mann del *Felix Krull*, altro libro di avventure cambriolesche scritto da un « moralista ».

Identiche le sollecitazioni che stanno alla base della nascita e di Krull e di Donà, analogo il modo di avviare il racconto scaturito proprio dalla constatazione che vicende tanto avventurose siano veramente accadute, il Mila con acume e sensibilità sorprendenti mette tuttavia in luce dove i due personaggi — del Mann e del Monti — si distacchino e differenzino in modo praticamente irreparabile. « Felix Grull — scrive Mila, loc. cit. — nonostante la sfingea, allucinante obbiettività in cui lo scrittore si compiace.... non è un personaggio positivo » è « una specie di eroe rinascimentale, un duca Valentino dello imbroglio »; questo per il lettore ch  « quali siano i sentimenti dello scrittore nei suoi riguardi (di Krull, ndt) resta un mistero accuratissimamente custodito »; « Leon Donà, invece, pur non meno puntiglioso nel perfetto adempimento delle sue attività, fa i conti con una sua legge morale che non coincide sempre con quella degli altri, e soprattutto non coincide quasi mai con quelle altre manifestazioni del fare economico che sono le leggi e i regolamenti di polizia. Ma in sostanza in lui la perfezione del fare economico viene sussunta nel riconoscimento d'una norma morale. Di qui la simpatia dichiarata dello scrittore per il suo personaggio, la sua sostanziale positività ».

Abbiamo riportato per intero la precisissima esegesi di Mila in quanto niente di più (né certo meglio), né diversamente si può, a nostro vedere, dire in merito; senonché forse che, a questo punto, il cerchio si chiude: il Monti partito dalle più disparate esperienze letterarie, tenuto per lo più in conto di « saggista », ecco che va a confluire nella migliore tradizione del romanzo europeo: Nieve, France, Manzoni,³¹ Dickens, infine Mann.

Concluderemo cioè questo nostro sommario abbozzo sull'attività di scrittore del Monti, con questa constatazione, che la sua opera, lungi dall'appartenere al sottofondo saggistico della letteratura d'oggi, rappresenta un'autentica e validissima integrazione del romanzo italiano nella più vasta tradizione europea.

GIORGIO LUBIANI

BIBLIOGRAFIA

Desidero pubblicamente ringraziare Ada Gobetti, la Casa Editrice Einaudi di Torino e lo stesso Augusto Monti, senza la cortesissima collaborazione dei quali questa mia piccola fatica non avrebbe potuto essere condotta a termine.

Scritti e opere di A. Monti: I primi due articoli che il M. abbia pubblicato risalgono alla fine del 1900 sulla rivista « Scienza e Diletto ». Poi: *La zampa del*

³¹ Lo stesso Monti riconosce nella tradizione Manzoni-Nieve-Abba la sua preistoria di narratore.

gatto, in « Il Grido del Popolo », 11 agosto 1906; *Il loro amor di patria*, ivi, 1° settembre 1906; *Il mito di Aratea di Germanico e nei « Fainomena » di Arato*, in « Rivista Classica e neolatini », n. 2 marzo 1909; recensione a Mancuso, in « Riv. di Filologia e Istruz. Classica » I, 1910; *Per la scuola*, in « Luceria », maggio 1912; *Un biennio d'esperimento di biblioteca circolante*, in « Minerva » 2 gennaio 1910; collaborazione a « Nuovi Doveri »: dal 31 ottobre 1909 al febbraio 1912; *L'insegnamento privato elementare in R. Calabria*, in « Cultura Popolare » 1913, pubblicato come estratto nello stesso anno presso la tip. Bari, in Como; *La Scuola negli USA*, ivi, maggio 1925; collaborazione a « La Voce »: dal 3 aprile 1913 al 28 luglio 1914; collaborazione a « l'Unità » (di Salvemini): dal 9 marzo 1912 al 16 dicembre 1920; collaborazione a « Rivoluzione Liberale »: dal novembre 1922 al 10 maggio 1925; collaborazione a « La Sentinella »: dall'11 gennaio 1922 al 1° novembre 1923; collaborazione a « Educazione Nazionale »: dal 30 giugno 1920 al febbraio 1923; *Il Referendum sul latino*, in « Athena », agosto 1923; collaborazione a « La Nostra Scuola »: dal 31 dicembre 1921 al 31 agosto 1922; collaborazione a « Il Corriere della Sera »: dal febbraio 1924 al 26 settembre 1925; *Borghesia e Proletariato*, in « La Critica Politica », 25 giugno 1925; poi come estratto lo stesso anno, Selci edit.; collaborazione a « Il Baretto »: dal 9 settembre 1926 al 4 aprile 1928; *Classe di combattenti o quinto Stato?*, tipografia Bresciana, 1921; *L'Om Neu* (racconto), in « La Favilla », marzo 1931; *La scuola media in Italia otto anni dopo la Riforma*, in « La Cultura », giugno 1932; *Paure*, in « La Stampa », Torino, 25 agosto 1943; *Torino dopo la Liberazione*, in « Aretusa », dicembre 1945; collaborazione a « Stato Moderno »: dal 5 agosto 1947 al 5 dicembre 1948; collaborazione a « Giustizia e Libertà »: dal 26 aprile 1945 al settembre 1947; collaborazione a « Sempre Avanti! »: dal maggio all'ottobre 1945; collaborazione a « L'Unità Europea »: dal 10 ottobre 1945 al 13 novembre 1948; radio-trasmissioni: dal 14 febbraio al 22 dicembre 1948: serie di commemorazione del centenario del '48: Vincenzo Gioberti, novembre 1948 (pubblicata poi su « Minerva » stesso mese); *Nascita di uomini democratici*, in « Belfagor » II, 1952; *Fuerunt* (nota sul PLI), ivi, V, 1948; *La Bella Velurina* (racconto), in « Palestra Letteraria », a puntate, dal gennaio all'aprile 1950; collaborazione a « Il Ponte »: dal luglio 1948 al dicembre 1954; *Addio a Cajumi*, in « Bollettino Einaudi », ottobre 1955.

O p e r e : *Retor Agamennone e il poeta Eumolpo nel Satiricon di Petronio Arbitr*, Torino, Pizzato edit., 1907 (si tratta della prima parte della tesi di laurea); *PLATONE, Il Critone*, a cura di A. M., con pref., Lapi, Città di Castello, 1913; *Scuola Classica e Vita moderna*, Pittavino, ed. di Riv. Liberale, Torino 1923; *La Storia di Papà*, Ceschina ed., Milano; *I Sansossi* (1929) — *Quel Quarantotto* (1933) — l'anno seguente otteneva il Premio Fusinato — *L'Iniqua Mercede* (1936); poi ristampati in un solo volume da Einaudi, Torino, con il titolo di *Tradimento e fedeltà*, 1949 (meno due capitoli sul paese di Ponti e su re Vittorio Eman. II) — premio Salsomaggiore dello stesso anno; *Realtà del Partito d'Azione*, Einaudi, Torino, 1945; *La Corona sulle Ventitré*, Pezzato ed., Torino, 1947; *Anno XXX E. F.*, Parenti, Firenze, 1953; *Vietato pentirsi*, Einaudi, Torino, 1956.

S c r i t t i e s a g g i s u A. M o n t i : PIERO GOBETTI, *Un maestro classico di modernità*, in « Rivista di Milano », 10 aprile 1923; Id., *Avviso di stampa*, in « Rivoluzione liberale », 11 gennaio 1923; ARTURO MARPICATI, *Scuola classica e vita moderna*, su « Il Popolo d'Italia », 6 aprile 1923; G. ZORZI, *Scuola classica e vita moderna*, su « Il Corriere del Mattino », 18 aprile 1923; DINO PROVENZAL, *Un animatore della scuola*, su « I diritti della Scuola », 27 maggio 1923; MARIO VINCIGUERRA, *Filologia e scuola*, in « Il resto del Carlino », 14 luglio 1923; SANTINO CARAMELLA, *Scuola classica e vita moderna*, in « La cultura », 15 luglio 1923; TOMMASO FIORE, *Un educatore*, su « La Gazzetta delle Puglie », 23 agosto 1923; FERNANDO PALAZZI, *I Sansossi*, su « L'Italia che scrive », dicembre 1929; LORENZO GIGLI, *Gli spensierati*, su « La Gazzetta del popolo », 3 gennaio 1930;

DINO PROVENZAL, *Il ritratto di Papà*, su « Gazzetta del Mezzogiorno », 7 febbraio 1930; PIRELLA ALLASON, *Un uomo d'altri tempi*, su « L'Ambrosiano », 31 gennaio 1930; G. TITTA ROSA, *I Sansossi*, in « Pegaso » gennaio 1930; NATALINO SAPEGNO, *I Sansossi*, in « La nuova Italia », 20 febbraio 1930; ARRIGO CAJUMI, *Maestro e allievo*, su « L'Italia letteraria », 14 dicembre 1930; FRANCESCO BERNARDELLI, *Prose varie*, su « La Stampa », 28 novembre 1933; DOMENICO BULFERETTI, *La storia di papà*, su « L'Ambrosiano », 19 dicembre 1933; LORENZO GIGLI (firmato con un asterisco), *Premio Fusinato*, su « La Gazzetta del popolo », 23 maggio 1934; ELIGIO POSSENTI, *Romanzi storici*, sul « Corriere della Sera », 4 gennaio 1935; FRANCESCO JOVINE, *Viaggi nel tempo*, in « L'Italia letteraria », 27 aprile 1935; GIOV. ANSALDO (firmato con un asterisco), *L'iniqua mercede*, su « Il lavoro », 9 maggio 1935; CARLO ROSSELLI, *Scritti politici e autobiografici*, Napoli, Polis ed., 1944; GIANCARLO BERRETTA, *Realtà del Partito d'Azione*, in « La voce comunista », 12 gennaio 1946; ALDO CAPITINI, *Realtà del Partito d'Azione*, su « Il Ponte », febbraio 1946; *Realtà del Partito d'Azione*, in « Scuola nuova », 10 luglio 1946; S. F., *Preistoria del nostro partito*, in « L'Italia libera », 2 febbraio 1946; MASSIMO MILA, *Realtà del Partito d'Azione*, su « Mercurio », 15 novembre 1946; « Relazioni internazionali », *Realtà del Partito d'Azione*, 23 novembre 1946; A. CAJUMI, *La corona sulle ventitre*, su « La Stampa », 19 marzo 1949; LUIGI GUARALDO, *Gentiluomo al Balón*, su « Il Popolo nuovo », 22 marzo 1949; PIETRO PANCRAZI, *Ritratto di gentiluomo*, sul « Corriere della Sera » 24 maggio 1949, poi in *Scrittori d'oggi*, 5ª, Bari, 1950; LORENZO GIGLI, *Gente di conoscenza*, su « La Gazzetta del popolo », 21 luglio 1949; « Il cittadino », Roma, 14 settembre 1949, *Tradimento e fedeltà*; B. ALLASON, *Un carattere*, su « Gazzetta del popolo », 4 ottobre 1949, e *Tradimento e fedeltà*, in « Nuova Antologia », ottobre 1949; ITALO CALVINO, *Tradimento e fedeltà*, su « l'Unità », Torino 22 ottobre e Milano 12 novembre 1949; A. CAJUMI, *Gli impazienti*, su « La Stampa », 5 novembre 1949; LUCIA TRANQUILLI, *Tradimento e fedeltà*, nel « Giornale di Trieste », 9 novembre 1949; A. C., *Tradimento e fedeltà*, in « Letture », Milano dicembre 1949; CARLO BERLINGARDI, *Tradimento e fedeltà*, su « Il ragguaglio librario », febbraio 1950; DAINOTTI CARINI V., *Tradimento e fedeltà*, su l'« Italia che scrive », maggio-giugno 1950; « Delta », n. 3-4 1950; EDMONDO RHO, *Tradimento e fedeltà*, su « Il Ponte », maggio 1950; Bollettino Centro Ediz. Sociali, Milano, luglio 1950, *Tradimento e fedeltà*; GIOVANNI GRAZZINI, *Tradimento e fedeltà*, in « Belfagor », V, 1950; FRANCO ANTONICELLI, *Le Favole di Pavese*, su « Il Ponte », XI, 1950; FRANCESCO JOVINE, *Tradimento e fedeltà*, in « La parola e il libro », gennaio-febbraio 1950; G. BATTISTA EMERT, *Padri e figli*, sul « Corriere tridentino », 24 maggio 1950; FRANCO MORANDI, *Realtà del Part. d'Az.*, in « L'idea socialista », 20 settembre 1950; GIOVANNI ROVERO, *Realtà del Part. d'Az.*, su « La voce del lavoratore », n. 9; ALDO CAPASSO, *Biografia, storia, romanzo*, su « La nazione », 10 ottobre 1950; ANTONIO GRAMSCI, *I Sansossi*, in « Letteratura e vita nazionale », p. 93, Einaudi, 1951; LUDOVICO GEYMONAT, *Realtà del Part. d'Az.*, su « l'Unità », Torino, a. 22, n. 178; LUIGI RUSSO, Nota bio-bibliografica nei *Narratori*, 2ª ed., Messina 1951; « Torino », *Tradimento e fedeltà*, n. III, 1951; CESARE PAVESE, a proposito di A. M. ne *Il mestiere di vivere*, Einaudi, 1952; A. CAJUMI, *Il giacobino Monti*, su « La Stampa », 13 luglio 1953; G. M. MAZZINI, *Tradimento e fedeltà*, in « Realtà », maggio-agosto 1953; in « Corriere della provincia », Como, 13 dicembre 1954; in « Gazzetta padana », 1º ottobre 1954; ANTONIO PIROMALLI, *Monti narratore*, in « Historica », marzo 1954, e prima su « Notiziario di Messina », 6 luglio 1953; H. TUZET, *A. M. ou le drame du père et des fils*, in « Combat », 9 e 16 settembre 1954; A. CAJUMI, *Pot-purri*, su « Il Mondo », 31 maggio 1955; GEORGES PIROUÈ, *A. Monti*, in « Monde Nouveau », maggio giugno 1955; FRANCO ANTONICELLI, *Vietato pentirsi*, su « La Stampa », 22 novembre 1955; FERDINANDO VIRIDIA, *Confessione*, in « La voce repubblicana », 13 maggio 1955; PAOLO SPRIANO, *Vietato pentirsi*, su « l'Unità », Torino, 4 agosto 1956; T. FIORE, *Vietato pentirsi*, su « Il Paese », 7 agosto 1956; M. MILA, *Vietato pentirsi*, in « Bollettino Einaudi », agosto 1956; PIERO BIANCHI, *Vietato pentirsi*, su « Il Giorno », 5 dicembre 1956; PIERO DALLAMANO, *L'onesto ladro*, su « Il Contemporaneo », 15 dicembre 1956; R. B., *Vietato pentirsi*, su « Rinascita », marzo 1957.

MISCELLANEA E VARIETÀ

ANCORA DEL TESTO DEL « DECAMERON » RICOSTRUITO DA CH. S. SINGLETON

Concludendo una mia nota sul testo del *Decameron* ricostruito dal Singleton (Bel-fagor X, 1955, fasc. 6) promettevo ai lettori di ritornare su questo argomento per me molto interessante.

Ed era mia particolare intenzione di chiarire alcuni aspetti del problema del testo, saggiando, per mezzo di due strumenti sensibilissimi quali sono la collazione dei manoscritti e l'esame stilistico, alcune varianti tipiche introdotte nelle due recenti edizioni del *Decameron*, dal Branca e dal Singleton.

Purtroppo questo mio ritorno non ottempera a quel mio desiderio e a quella mia promessa. Darò qualche esempio del lavoro propostomi, ma nella presente nota mi sono assunto un compito oltremodo sgradevole quanto doveroso: mostrare con quanta poca serenità e con quanta scarsa conoscenza dell'argomento sono stati formulati giudizi non severi, ma erronei su un lavoro che meritava ben altro trattamento.

I giudizi erronei dei recensori non solo nuocciono al recensito, ma, quel che è peggio, intralciano il normale svolgimento dei problemi e rendono sempre più difficile il raggiungimento della meta.

A tutti può capitare di esprimere qualche giudizio inesatto sui lavori altrui; ma colui che ama strafare e che di proposito sorpassa di molto i limiti imposti dalla discrezione è imperdonabile.

Mi riferisco particolarmente con ciò a una recensione di Nereo Vianello (*Una nuova edizione del « Decameron »* in « Convivium », 1956, pp. 735-742), il quale, mentre sembra si dia molto pensiero per la sorte del *Decameron*, in realtà egli non mira che a raggiungere ad ogni costo tre particolari obbiettivi: apparire esperto e sicuro maestro di filologia e profondo conoscitore dei problemi che presenta l'opera maggiore del Boccaccio; mostrare che gli studi del Branca sul *Decameron* rappresentano quel che di meglio esiste su questo argomento; ma soprattutto, provare che il testo curato dal Singleton è del tutto errato per varie ragioni che saranno puntualmente indicate.

Sembra addolorato e sdegnato il Vianello quando, concludendo la lunga fatica, scrive: « ci sia consentito di esprimere il nostro più vivo rincrescimento che in una collezione come gli « Scrittori d'Italia » del Laterza due edizioni del *Decameron* risultino così incerte e che fra esse la più antica, quella del Massèra, almeno metodologicamente mostri coerenza maggiore »; ma il lettore fa poca fatica a scorgere del Vianello il sorriso malizioso e compiaciuto, ad ogni pretesa scoperta di errore del Singleton, oppure quando può citare il Petronio che, secondo lui, avrebbe provato le storture dell'edizione laterziana, o quando, infine, chiudendo la recensione, può avvertire il lettore che Pier Giorgio Ricci pubblicherà al più presto uno scritto su questo argomento, probabilmente intonato sulla stessa cennamella.

Inoltre perché il giudizio appaia perentorio quanto spassionato, avverte il lettore che i rilievi a questa edizione sono volutamente limitati « a dati e questioni di fatto », quasi voglia dire che la condanna del lavoro del Singleton non dipende da questioni di gusto o da opinioni personali, che possono avere un margine di ragione e di torto; si tratta invece di un giudizio che scaturisce da « dati e questioni di fatto », in cui non può esistere ombra di prevenzione o di parzialità nella valutazione, poichè sono i dati di fatto che eloquentissimamente parlano da sé. Quali sono questi dati di fatto?

Il primo appunto che viene fatto allo studioso americano è l'aver trascurato gli studi « che da oltre un quarto di secolo si sono andati vantaggiosamente accumulando sopra il testo del *Decameron* ». Egli avrebbe letto frettolosamente lo studio del Barbi, non avrebbe tenuto conto dello scritto della Sampoli Simonelli né di quello del Chiari, ignorerebbe le edizioni del Petronio del Bosco e dell'Ottolini, gli rimarrebbero sconosciuti il fondamentale lavoro del Billanovich e gli studi, *a tutt'oggi più sistematici e più convincenti, del Branca, e la successiva citata edizione.*

Rimando momentaneamente la risposta sulla scarsa conoscenza degli studi del Barbi e della Sampoli. E mi soffermo a chiedere al Vianello se lui conosce le edizioni del Petronio, del Bosco e dell'Ottolini; perché, in tal caso, dovrebbe sapere che nessuno dei tre studiosi ha preteso di apportare con la propria edizione nuovi contributi di critica testuale.

Scriva infatti il Petronio (G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, a cura di G. Petronio, Torino, Einaudi 1950, II, p. 358) « in attesa di questa auspicata costituzione di un testo critico (lavoro che non mi sono proposto affatto di assumermi, anche perché estraneo ai caratteri e allo scopo del mio commento), non m'è rimasto che scegliere tra un'ennesima ristampa della volgata e la riproduzione del testo Massèra ».

Qualcosa di simile scrive il Bosco (G. BOCCACCIO, *Il Decameron*, Roma, Tumminelli, 1946-47, I, pp. XXI-XXII) « la presente edizione, data l'attuale inaccessibilità dei codici, è condotta sulle edizioni Fanfani e Massèra che rappresentano, come s'è detto, i codici Laurenziano e Berlinese; le abbiamo corrette secondo le risultanze delle collazioni del Barbi e secondo i suoi consigli, ecc. ».

L'Ottolini, nelle varie ristampe del *Decameron* ha sempre riprodotto l'edizione dello Scherillo e nella quarta ristampa, proprio quella che il Vianello cita (*Il Decameron* di Giovanni Boccaccio, Milano, Hoepli, 1944, p. xxiv) si legge: « Questa quarta edizione, riveduta nel testo e rinnovata nel glossario, fondata su quella scolastica dello Scherillo (Milano, 1924), integrata — date le affinità di punteggiature ed altro — con l'edizione curata da F. A. Massèra (Bari, 1927), fu confrontata con quella del Fanfani con la quale sostanzialmente concorda ecc. ».

Ora se le cose stanno così, ciascun vede quanto inopportuno sia il Vianello abbia lamentato che il Singleton non ricordi nella sua *Nota* queste edizioni; almeno che non si voglia richiedere a una nota critica lo sfarzo di una bibliografia tanto inutile quanto ingombrante.

Un discorso quasi simile si può fare circa l'inutilità dei *Restauri boccacceschi* del Billanovich ai fini diretti della ricostruzione del *Decameron*.

Ma non può dirsi altrettanto per i lavori del Branca.

Io lamentai nella mia citata nota quella lacuna e esaminai in parte quegli studi e la conseguente edizione; ma con quale vantaggio? se non con quello di notare con rincrescimento ciò di cui il Vianello sembra non essersi ancora accorto, se fra i tanti rimproveri da lui rivolti al Singleton vi è anche quello di avere esaminato « solo cinquantun manoscritti, quando ne sono stati esaurientemente studiati ottantatre dal Branca »; di notare cioè che l'autore, mentre afferma (G. BOCCACCIO, *Decameron* a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1951, I, pp. XLV-XLVI) che per la prima volta la sua edizione « è fondata sull'esame e sullo studio larghissimo della tradizione: su ottantun manoscritti ecc. » è poi costretto nel paragrafo successivo a dichiarare che la collazione è stata condotta su dieci manoscritti; per cui a un certo momento ci si domanda che cosa intenda dire il

Branca quando parla di esame e studio larghissimo di ottantun manoscritti. E di notare inoltre — cosa questa più grave — che neppure i dieci manoscritti indicati erano stati collazionati a dovere, se fin da quell'esame mi risultava che una settantina di lezioni non corrispondevano a quelle esibite dal Branca; constatazione questa che, fino ad oggi, nessuno ha contestato, e sfido il Vianello a contestarmela lui nella stessa maniera in cui io dimostro inesatte le sue affermazioni.

Forse il Singleton avrà voluto evitare di fare col Branca una polemica che a me, non chiamato in causa, poteva riuscire più facile; forse ci sarà stata altra ragione che io ignoro.

Soltanto posso, di sicuro, dichiarare di aver appreso dal direttore della collezione degli « Scrittori d'Italia » che il Singleton aveva già consegnato il suo manoscritto quando apparvero sia l'edizione del Branca, sia l'undicesimo volume degli « Studi di Filologia Italiana ».

È vero che l'ottavo volume degli « Studi di Filologia Italiana », era già uscito fin dal 1950, e certamente, se il Singleton lo avesse consultato, avrebbe trovato un aiuto nel descrivere alcuni *explicit* o *incipit* di qualche manoscritto, e sarebbe stato anche lui indotto a leggere in PN³: Giovanni d'Agnolo Capponi, anziché: Giovanni di Guido Capponi. Ma io confesso di aver consultato tutti i passi di PN³ dove si parla dell'agnolo Gabriello a proposito della novella di frate Alberto (IV, 2) carta 85 sgg., e delle penne dell'agnolo Gabriello a proposito della novella di fra Cipolla (VI, 10) carta 129 sgg., e mai la parola agnolo mi parve scritta come appare nell'ultima linea della carta 4b, specie per i segni che dovrebbero rappresentare le ultime tre lettere (olo); ma neppure nelle altre carte dello stesso manoscritto, dove si parla di Guido Cavalcanti (VI, 9 e 10) carte 128v-129r, o di altri Guidi, ho trovato i segni corrispondenti a quelli che dovrebbero indicare il preteso Guido della carta 4b.

Ma tutte queste cose il Vianello le ignora perché, come dimostrerò, mentre egli accusa il Singleton di non aver saputo leggere i manoscritti e di avere ingannato i lettori presentando lezioni inesistenti, è proprio il censore questa volta che non ha guardato nessun manoscritto del Boccaccio, ma ha attinto le sue notizie — e non sempre con cura — dagli studi del Branca.

Scrivo per esempio al primo rigo della pagina 739: « FL⁵, non è vero che dopo la c. 363v seguano esempi di alfabeti criptografici ».

Ebbene, chi prende il *Laur.* 42, 5, nota che sul verso dell'ultima carta, — la quale nell'angolo superiore del retto porta, di mano antica, il n. 363, ma è in realtà la carta 365, — si legge l'*explicit*, sotto il quale si notano vari segni che sono degli alfabeti, alcuni incomprensibili, uno invece comprensibile, perché sotto ciascun segno ha la lettera alfabetica che rappresenta.

Chiesi ad alcuni studiosi, che lavoravano in Laurenziana, come si potevano chiamare quei segni, e uno mi rispose: cifrario; un altro: alfabeti criptografici; un terzo mi rispose: saggi calligrafici. Quindi, proprio come scrive il Singleton (II, p. 339) dopo l'*explicit*: seguono esempi di alfabeti criptografici.

Sempre a pagina 739 il censore scrive: « già, non è vero che sia documentato in FL¹ ».

Chi prende il *Laur.* 42, 1 (Mannelli) e guarda la c. 6^a, linea 2-3, può leggere « già » alla fine della linea 2, « mai » al principio della linea 3.

A p. 742 sempre il censore scrive: « l'errato *Rinaldo d'Asti* (B, FL¹, e PN³), invece trattasi di *Rinaldo d'Esti* (tutti gli altri manoscritti) come si ricava dal contesto e come, ancora una volta, ha bene corretto il Branca ».

Rimando momentaneamente la discussione sul valore della lezione adoperata dal Singleton; voglio soltanto ora far notare l'inesattezza dell'informazione del Vianello, la quale risale a un errore del Branca. Infatti Branca *St. XI*, p. 201 (II, 2, 1 e 4) scrive: *Rinaldo d'Asti* è in B, MN, P, mentre: *Rinaldo d'Esti* è di tutti gli altri manoscritti. Io invece ho consultato quattro manoscritti laurenziani e ho trovato, contrariamente a

quanto affermano Branca e Vianello, *Rinaldo dasti*, in *Laur.* 42, 2 (FL²), c. 13^a linea 22 di sotto e linea 6 di sotto, e in qualunque altra carta, colonna e linea, ovunque sia scritto questo nome; in *Laur.* 42, 4 (FL⁴), c. 33b (enumerazione moderna) linea 16 ecc.; in *Laur.* 90 sup. 105 (FL⁷), c. 19b linea 9 di sotto, e carta 20b linea 5 di sotto (mentre nella rubrica: *Rinaldo da esti*); in *Laur.* 42, 5 (FL⁵), c. 41v (enumerazione moderna) linea 3 di sotto, e c. 44v, linea 13 di sotto.

A p. 740, criticando la correzione « compassione *agli afflitti* » perché adottata dal Singleton senza giustificarla nella *Nota*, la chiama « lezione inattesa e secondo DG »; invece, se il Vianello avesse guardato i manoscritti, o, in questo caso, anche gli *Studi* del Branca (XI, p. 172), il quale afferma che la lezione « *agli afflitti* » è tramandata da tutti i manoscritti meno B, MN e la stampa G, avrebbe evitato almeno questo errore. Io non posso rendermi garante dell'affermazione del Branca, perché non ho controllato tutti i manoscritti, ma posso assicurare il Vianello che la lezione « *agli afflitti* » è tramandata anche da PN³, c. 5^a, linea 6.

A p. 738, sempre per ignoranza della tradizione manoscritta, il Vianello cade nello stesso errore in cui è caduto il Petronio circa la variante della novella della Caterina (V, 4), della quale parlerò nel corso di questa nota. Intanto avverto che quella variante non è precisa come la riproducono il Petronio e il Vianello, proprio perché essi non hanno esaminato i manoscritti, ma si son fidati della testimonianza esibita dal Branca. Il quale (*St.* XI, 233) scrive: P ha: « Madre mia voi dovrete pensare quanto sian più calde le fanciulle », e i mss. B, MN e gli altri: « Madre mia voi dovrete *dire* « *a mio parere* » e forse vi direste il vero ma voi dovrete pensare quanto siano più calde la fanciulle »; esibendoci in tal modo una testimonianza inesatta, sia per l'erronea indicazione dei manoscritti, sia per la incompletezza della variante. Infatti circa i mss. non è vero che la prima lezione qui indicata, cioè la più breve, sia soltanto tramandata da P, poiché io l'ho trovata in FL² (*Laur.* 42, 2) c. 50c, linea 2-6; in FL⁴ (*Laur.* 42, 4) c. 193c, linea 17-12 di sotto; in FL⁷ (*Laur.* 90 sup. 105) c. 63d, linea 13-18; in RV¹ (*Barberiniano* 4058) c. 110r, linea 12 sgg., e non ho ragione di dubitare che si trovi anche negli altri manoscritti indicati dal Singleton (II, 382) e che io non ho consultato. Circa la incompletezza della citazione del Branca, dico che la variante è tale quale si trova in Singleton (II, 382) e cioè: PN³ (*Par. it.* 482) c. 109c, linea 18-13 di sotto ha: « O figliola mia che caldo fu egli? anzi non parve ad me che caldo fosse. Ad cui la Caterina disse: Madre mia voi dovrete pensare quanto sian più calde le fanciulle che le donne attempate », e così hanno anche gli altri codici qua su citati; mentre FL¹ (*Laur.* 42, 1 = Mannelli) c. 86c, linea 1-7, ha: « O figliola mia, che caldo fu egli? Anzi non fu egli caldo veruno. Ad cui la Caterina disse: Madre mia voi dovrete *dire* « *ad mio parere* » e forse vi direste il vero; ma voi dovrete pensare quanto sieno più calde le fanciulle che le donne attempate »; e così anche hanno: FL³ (*Laur.* 42, 3) c. 104b linea 14 sgg., FL⁵ (*Laur.* 42, 5) c. 186v linea 13-9 di sotto, e credo tutti gli altri mss. indicati dal Singleton (II, 382) e che io non ho creduto necessario consultare.

Altri gravi difetti attribuiti allo studioso americano sono quelli indicati a p. 741 sgg. e cioè: la scarsa conoscenza 1) degli usi paleografici degli antichi testi; 2) degli usi grammaticali dell'antica lingua italiana; 3) della stessa geografia d'Italia.

Circa l'addebito di scarsa conoscenza degli usi paleografici fatta da chi ignora i mss. del *Decameron*, come fin qui ho dimostrato, credo che non valga la pena di spendere neppure una parola per dimostrarne la futilità, specie poi quando questo addebito è basato sui limiti della validità della correzione *fanticella-fanciulla*. Passo perciò a discutere gli altri addebiti, e per primo quello della scarsa conoscenza degli usi grammaticali dell'antica lingua italiana. A p. 739, a proposito della lezione adottata dal Singleton (I, 10, 36) « *avuta già mai* », il Vianello scrive: « *già*, non è vero che sia documentata in FL¹, è contro B e contro l'uso linguistico del fiorentino del '300 ». Ho poco prima dimostrato che « *già* » è tramandata da FL¹, mi rimane ora provare che « *già* » e « *già mai* » sono forme linguistiche che i fiorentini del '300 adoperavano; basta aprire

Dante: *Inf.* I, 27: che non lasciò *già mai* persona viva: *Inf.* XXVII, 64: ma però che *già mai* di questo fondo (Edizione Vandelli, ed edizione Casella); Petrarca: *Triumph. Mort.* I 136: Nessun di servitù *già mai* si dolse; I, 155: ch'apparisse *già mai* con vista oscura (ediz. Calcaterra), e la prova è data.

A p. 741, a proposito delle lezioni di: I, 380, 34 «davanti agli occhi loro fu la stipa ed il fuoco *apparecchiato*», e di II, 14, 9 «ella avrebbe così l'altra coscia e l'altro piè fuor *mandato*», osserva che, secondo la proposta del Barbi, bisognava adottare le lezioni *apparecchiata* e *mandata*, perché fra due generi diversi il femminile attrae i participi seguenti. Orbene, se questa legge sintattica fosse una legge ferrea, noi non leggeremmo in Dante (*Convivio* I, 9, 6): «le margherite e li altri tesori che sono *sotterrati*», ed altrove altri esempi simili che non scarseggiano nella lingua antica.

Il Barbi, in realtà (*La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, 1938, p. 81) al Massera che non sapeva risolversi a supporre che i femm. «coscia» e «stipa» avessero attratti i participi, rispondeva che se la tradizione manoscritta dava le lezioni «apparecchiata» e «mandata» non bisognava respingerle, perché costrutti di tal genere sono comuni anche in buoni autori; e per provare la sua asserzione citava esempi di tale costrutto. Ma se una più sicura e una più larga tradizione manoscritta ci documentassero le lezioni «apparecchiato» e «mandato», quella legge neppure per il Barbi avrebbe alcun valore, in quanto si tratta di un costrutto eccezionale, e proprio, perché tale, può e non può verificarsi. Quindi il problema di queste due lezioni è diverso da quello che crede il Vianello; non c'entra l'ignoranza della legge grammaticale, ma la conoscenza della tradizione manoscritta; e la tradizione manoscritta è molto incerta in questo passo: due mss. importanti e appartenenti a famiglie diverse ecco come si comportano: PN³ c. 113b, linea 12-11 di sotto «apparecchiata» c. 126^a linea 2 «mandato»; FL³ c. 107c linea 12-11 di sotto «apparecchiata», c. 119b linea 20 «mandato». Inoltre voglio aggiungere che la maniera in cui s'è espresso il Vianello «fra due generi diversi, il femminile attrae i participi seguenti» è una banalizzazione della definizione; direi, piuttosto, che il verbo talvolta concorda grammaticalmente solo col primo dei due soggetti logici.

Sempre alla stessa pagina 741 il Singleton è biasimato per avere ora introdotto ora eliminato la congiunzione *che* davanti all'accusativo con l'infinito. Anche in questo caso il Vianello si appella al Barbi, ma non è in grado di seguirlo, perché ignora la storia del fenomeno sintattico. Il Boccaccio ha trasportato questo costrutto dall'uso del latino medievale nella sua prosa latina e nella sua prosa volgare.

La proposizione oggettiva, oltre alla regolare costruzione dell'accusativo con l'infinito, ha altri vari costrutti. Quelli che interessano al presente caso sono: 1) quod, quia, quoniam+indicativo; 2) accusativo+infinito; 3) quod+indicativo+accusativo+infinito; 4) quod+infinito. Il primo, il secondo e il quarto costrutto si trovano nella prosa del *Decameron*: 1) sentendo che li suoi poderi eran grandi (I, 53, 32); 2) aver udito per li buoni consigli di Giannotto di Civignì Abraam aver l'anima salvata (I, 47, 13); oppure: dicendo, questo non essere della fede che aveva in lui (I, 80, 36); 3) seco deliberarono che, come prima tempo si vedessero, di rubarlo (I, 79, 1). La congiunzione *che* di questo esempio (si veda anche la tradizione manoscritta) è riprodotta anche dal Barbi (O. c. 80) e dal Branca (vol. I, p. 137) e deriva da un *quia* che ha soppiantato un *ut* + infinito dopo verbi che esprimono la nozione del decidersi a compiere o a far compiere un'azione.

Il Barbi (l. c. 80) mentre invitava a rispettare la presenza di queste congiunzioni, aggiungeva: «salvo casi speciali dove lo studio accurato di tutta la tradizione manoscritta possa consigliare diversamente». Affermava in conclusione che i mss. avrebbero dovuto decidere caso per caso la soppressione o il mantenimento della congiunzione *che*; e aveva ragione, perché non deve prevalere sull'autorità dei manoscritti una legge grammaticale fittizia, formulata su scarsi ed incerti elementi tratti da un materiale linguistico ancora poco esplorato, ma dalle testimonianze offerte dai manoscritti debbono

emergere i sicuri dati linguistici che ci consentono di formulare le leggi grammaticali che regolano la lingua antica.

Ma credo sia tempo di abbandonare questo argomento per passare all'altro relativo alla scarsa conoscenza del Singleton della stessa geografia d'Italia. Io debbo confessare di non aver ben compreso cosa intenda dire il Vianello quando attribuisce al Singleton scarsa conoscenza della geografia d'Italia a proposito di due nomi di città: *Alba* e *Asti*. Forse vuol dire che lo studioso americano non sia in possesso d'un atlante, o d'un indice di nomi di città, di fiumi, di monti ecc. che rimandi all'atlante stesso, sul quale si possono riscontrare le ubicazioni dei luoghi che ci interessa conoscere; perché, al fine di sapere dove sorgono Alba e Asti, penso sia sufficiente consultare un indice geografico dei nomi di città e un atlante, indipendentemente dalla conoscenza specifica della geografia d'Italia. Ma per stabilire la genuinità delle lezioni del *Decameron* o di altri testi, nei punti dove sono ricordati nomi geografici, credo che gli atlanti e gli indici antichi e moderni possano aiutare lo studioso molto limitatamente, poiché spesso non sono decisivi e talvolta inducono anche in errore. Quali aiuti, infatti, potrebbe dare la conoscenza della geografia d'Italia allo studioso che ricostruisce il testo della Giornata VIII, nov. 3 a proposito dei nomi *Berlinzone*, *Bengodi*, *Abruzzi*, nel caso che i manoscritti tramandassero lezioni discordanti? oppure la conoscenza della geografia dell'Oriente a chi ricostruisce il testo della Giornata VI nov. 10, nella quale frate Cipolla racconta ai Certaldesi la storia dei suoi viaggi e ricorda *Borgo de' Greci*, *Baldacca*, *Truffia*, e *Buffia* ecc. se anche qui non si potesse aver luce dai manoscritti stessi? Come correggerebbe il Vianello l'ultimo verso della *Canzone di Legnano* del Carducci « Il sole Ridea calando dietro il Resegone », per evitare il forte contrasto con la geografia milanese? oppure come ricostruirebbe con l'aiuto di atlanti geografici della Germania antica *Dittamondo* I, 10, 37, dove manoscritti, edizioni antiche, edizioni e manoscritti di Solino sono in contrasto nel tramandare il nome del monte che *signoreggia il piano*? Il Corsi ricostruì *Acuo* che non esiste in nessun atlante geografico, perché il monte *Acuo* non è mai esistito in Germania; ma la ricostruzione è esatta. Potrei citare numerosi esempi di autori antichi e moderni dei quali, molti passi sono stati ricostruiti nella loro lezione genuina, non col soccorso della esatta notizia storica e geografica, ma con lo scrupoloso esame della tradizione manoscritta.

Il Vianello, come ho già mostrato, non ha fatto nessuna ricerca personale, né sui manoscritti né su altro che potesse illuminarlo a intendere i problemi del testo che recensiva; e tutto il suo sapere su questo argomento lo ha attinto dalla lettura — neppure sempre accurata, come dimostrerò — degli scritti del Branca; il che lo ha indotto a condannare il Singleton ogni volta che questi è in disaccordo col testo lodato, senza preoccuparsi se, almeno qualche volta, il Branca possa avere torto. A proposito della lezione *Asti* adottata dal Singleton (I, 78, 34), a lui è bastato leggere negli *Studi* del Branca (XI, p. 201) che *Rinaldo d'Asti* è in B, MN, P e che *Rinaldo d'Esti* è in tutti gli altri manoscritti, per preferire la seconda lezione alla prima, servendosi questa volta, proprio lui, di quel criterio di massa che biasima allo studioso americano, e che, con spirito veramente sottile, chiama criterio « democratico ». La realtà circa i manoscritti che testimoniano queste lezioni ho già dimostrato che è diversa da quella indicataci dal Branca e avvallata dal Vianello. Ora mi rimane da aggiungere che dal testo della novella in questione, per nulla risulta che Rinaldo « scendeva *abitualmente* da Este a Bologna per acquisti » come dice il Vianello (p. 742, n. 3); ma nel caso che gli si volesse concedere che così fosse, ciò non impedirebbe che questo Rinaldo fosse originario di Asti, che dalla città natale avesse avuto il nome, che abitasse in un certo periodo della sua vita in una città diversa da quella in cui era nato, e che le due città per caso avessero un nome quasi simile (Asti-Esti); anche il Barbi (o. e p. p. 54) ha: Rinaldo d'Asti. Inoltre a me sembra che, come al protagonista della prima novella del *Decameron* si addicesse il nome di Cepparello da *Prato* più opportunamente stando a Parigi o in altra città, anziché in quella natale, così il soprannome *d'Asti* è più naturale per Rinaldo quando è

lontano dalla terra in cui è nato. A proposito della lezione *Alba* adottata dal Singleton (I, 165, 21) gli è bastato leggere nell'edizione del Branca (vol. I, p. 287 e n. 1) la lezione *Albegna* e la nota che la giustifica, per condannare la prima lezione e convalidare la seconda. Ho riesaminato da cima a fondo tutti gli studi del Branca per vedere se in qualche punto esistessero le sostanziali prove giustificative di una tale adozione, e nulla vi ho trovato, tranne la nota geografica nell'edizione lemonnieriana (I, p. 287, n. 1) la quale dice: « Albenga, cittadina in provincia di Savona, come più sotto Finale (distanza pochi chilometri l'una dall'altra). È quindi evidente che la campagna che Bernabò possedeva era nella riviera di Ponente ecc. ». Noi ci domandiamo, se il Boccaccio era pratico di questa località quando scriveva il *Decameron* tanto da non far confusione tra *Alba* e *Albegna*; e la nostra domanda per ora rimane senza alcuna risposta sicura, tale da indurci ad accogliere *Albegna* in luogo di *Alba* confermata dalla tradizione manoscritta. Debbo però avvertire che quando il Boccaccio scriveva il *De maribus*, aveva una esatta conoscenza della costa ligure. Scrive infatti (*Laur.* 176, sotto la voce *Ligustinum mare*): « Genua insigni civitate relictā, ostenditur ad Sabatiam, seu Saonam et Albigaunum ecc. ». Perciò io accetterei come buona congettura *Albegna*, ma la lascerei in quarantena nell'apparato critico, sino a quando elementi nuovi e decisivi non consentano di trasportarla nel testo.

Dopo tutte le prove fin qui date, dalle quali chiaramente risulta che il Vianello era il meno adatto a recensire il testo del *Decameron*, — sia perché ignora la tradizione manoscritta; sia perché si è reso poco conto del valore degli studi sul capolavoro del Boccaccio, tanto da lamentare che le edizioni del Petronio, del Bosco e dell'Ottolini non sono state ricordate dal Singleton; sia per aver letto poco attentamente gli studi del Barbi e della Sampoli Simonelli, tanto da non rendersi conto entro quali limiti il Singleton abbia fatto tesoro della lezione di questi studiosi (si veda la mia *Nota* citata, pp. 698-701 e la *Nota* del Singleton nel II vol. della sua edizione, dove non solo gli studi del Barbi e della Sampoli sono più volte citati, ma lo studio del Barbi è sempre presente, anche quando lo studioso americano non crede opportuno accoglierne i risultati); sia perché, la prevenzione, che i lavori del Branca fossero ovunque perfetti, doveva porre il Vianello nella condizione di non vedere chiaramente e spassionatamente l'opera del Singleton e condannarla ogni qual volta le conclusioni dei due studiosi apparivano in disaccordo; — potrei, dopo tutto questo, chiudere qui questa nota e risparmiare a me la fatica di continuare a scrivere su questo argomento spiacevole ed ai lettori il fastidio di leggere. Ma il Vianello potrebbe lamentarsi perché non sono state discusse tutte le sue osservazioni, specie quelle della pretesa lacuna della novella della Caterina.

Diverse lezioni vengono confutate al Singleton senza argomenti sostanziali. Ad esempio, a p. 739, della lezione di I, 24, 21. *di chi il pruova*, è detto « pare nota esplicativa »; della lezione di I, 121, 12. *non che con penna scrivere*, è detto « pare un'evidente postilla », della lezione di I, 116, 16, *assai*, è detto da chi condanna le filze dei mss. « solo diciotto mss. lo riportano, non autorevoli ». A p. 740, la volontà di criticare l'edizione laterziana appare così esasperata nel Vianello, che egli non s'accorge di condannare nel testo del Singleton lezioni accolte nell'edizione lemonnieriana, neppure giustificate dal Branca; esse sono: *agli afflitti* (Singleton I, 3, 1 = Branca, vol. I, p. 3), *confessarmi* (Sin. I, 32, 12 = Br. I, 54), *di sì* (Sin. I, 33, 10 = Br. I, 56), *la mia* (Sin. I, 265, 10 = Br. I, 443) e a p. 741: *seco deliberarono che* (Sin. I, 79, 1 = Br. I, 137).

Altri rilievi ingiustamente fatti sono i seguenti. A p. 741 (n. 7 in fondo) si biasima l'aver il Singleton citato nella tav. X una lezione con grafia diversa da quella con la quale è stata riprodotta nel testo: « segnaliamo: I, 44, 24 *esempi*, II, 419 *exempli* », invece nel testo (I, 44, 24) — avverto, semplicemente per comodità di consultazione, che il numero della pagina è errato nella citazione del Vianello — si legge *esempi* che è normale risoluzione della trascrizione diplomatica *exempli*. Sempre a p. 741 si legge « come mai, per Lei, il codice Magliabechiano II, 1, 23 (FN²) — avverto, semplicemente per comodità di consultazione, che la citazione FN³ è errata — è il *secondo per data sicura*

fra i mss. dell'opera, quando FL¹, PN³, FN¹, e lo stesso B sono stati scritti certo precedentemente?», ma anche in questo caso il rilievo è erroneo e nasce da una distratta lettura del Vianello della *Nota* del Singleton; il quale, a proposito della datazione dei mss., fa distinzione tra *date congetturali*, cioè quelle che da diversi indizi sono sembrate le date probabili in cui furono trascritti i codici PN³, FN¹, B ecc., e *date sicure*, cioè quelle che si leggono alla fine del *Decameron* in FL¹, oppure alla fine del *Decameron* nello stesso Magliabechiano II, I, 23' (FN²). Se mai si poteva osservare che FN² (scritto nel 1396) è posteriore a due mss. di data sicura, cioè a FL¹ (scritto nel 1384) e a RV³ (scritto nel 1395); ma l'osservazione sarebbe stata di poca importanza, dato che il Singleton conosce bene le date di questi mss. (cfr. II, p. 336, p. 343, p. 360); e quando, a proposito di gruppi di codici, egli ricorda FN² come il secondo ms. per data sicura, più che segnalare la data di un ms. voleva mettere in evidenza l'importanza dei testi di «x» dei quali FN² fa parte. A p. 740, il Vianello ricordando il gruppo dei testi di «b», a proposito della stampa DG scrive «deriva da B, ma il Singleton non lo sa», mentre nell'edizione laterziana (II, p. 404, p. 412-413) DG viene indicata come stampa esemplata direttamente su B; inoltre in nota (II, p. 413) lo studioso americano aggiunge che DG si mostra più incline a copiare gli errori più grossolani di B, e pare anche avere qua e là ricorso a qualche testo della tradizione *a*. A p. 737 è detto che il Singleton fonda la sua edizione sul presupposto ormai superato, che il ms. del Mannelli (FL¹) sia copia del ms. Hamilton di Berlino (B).

A parte che il presupposto della discendenza diretta di FL¹ da B è tutt'altro che superato, — almeno che non si voglia fare come il Vianello il quale accetta per buona, senza alcuna discussione, ogni conclusione del Branca (cfr. la mia *Nota* citata pp. 696-97) — non sembra affatto vero, leggendo la *Nota* del Singleton o seguendo attentamente il suo procedere nella ricostruzione del *Decameron*, che gli fondi la propria edizione sulla discendenza di FL¹ da B.

Il problema della strettissima parentela di questi due mss. era certamente di singolare interesse quando fu discusso dal Hecker dal Tobler dall'Hauvette e anche dal Barbi. Si trattava di stabilire se, nella strettissima cerchia di testimonianze di primaria importanza, due mss. di tale notorietà, quali il Mannelli e l'Hamilton, erano una copia dell'altro o piuttosto due codici collaterali, tali da consentire la possibilità d'un ampliamento delle tradizioni manoscritte. Oggi conosciamo bene PN³, ms. importante di tradizione diversa da B, FL¹, secondo un concorde giudizio del Singleton, del Branca e della Sampoli Simonelli; conosciamo FL³, anch'esso importante e collaterale di B; conosciamo un gruppo di mss. che il Singleton ha riunito sotto la sigla «x»; per cui, se anche ora poteva sembrare di un grande interesse allo studioso americano il problema delle relazioni che intercorrono tra B e FL¹, tuttavia egli, dopo l'esame di tutta la tradizione a lui nota, doveva considerare questo problema non più come centrale per la ricostruzione del *Decameron*, ma periferico, e come tale lo trattò. Inesatta è dunque l'affermazione del Vianello. E di queste affermazioni inesatte è piena tutta la nota. Io non mi prendo la briga di correre dietro a questo censore quando cita qua e là le frasi del Singleton per additarle al disprezzo del lettore; ho voluto semplicemente fermarmi su alcuni di quelli che egli chiama *dati di fatto*, e ho fin qui mostrato come questi dati si ritorcono contro chi ha ingiustamente censurato. Ho voluto insistere anche, perché non è la prima volta che il Vianello si lancia in tali avventure (si veda un suo articolo *Per il testo delle «Stanze» del Poliziano* in «Lettere Italiane», 1955, n. 3; e la risposta di V. Pernicone: *L'edizione tizzonianiana delle Stanze del Poliziano*, in «Giornale Storico della lett. It.», 1956, fasc. 402, pp. 226-236), e una tale consuetudine non può essere che biasimata.

Ma perché non si creda che io faccio molto conto del Singleton e poco del Branca, del Vianello e del Petronio, — a me interessa il problema e non le persone —, debbo dire che alcune osservazioni del Vianello sono esatte, anche se non sempre di capitale importanza, come ad es. la discordanza tra testo e Tavola X per le lezioni I, 279, 22 *capet*,

II, 428, *capere*; II, 157, 13 *di lui pigliare*, II, 440 *da lui pigliare* (segnalate a p. 741, n. 7). Più grave ancora è la discordanza tra testo e Tav. X per la lezione di I, 95, 18 *come che poca forza rimasa gli fosse*, II, 421 *come che poche forze rimase gli fossero*, errore che si ripete in II, 398, dove vien data come lezione di FL³ « come che poche forze rimase gli fossero », mentre FL³ c. 28^a lin. 17-19 ha « quanto poteva chon mano chome che poca forza rimasa gli fosse dasse lalontanava » (ho voluto dare il passo per intero per comodità dei lettori, in attesa che il Singleton ci dica come stanno le cose per questa lezione nella tradizione manoscritta e quale è la lezione che egli propone). Inesatto è anche il numero del ms. Vaticano Rossiano, perciò da correggere 647 in 947, ma il lettore vede bene che qui si tratta del capovolgimento di un segno.

Eccoci, infine, alla variante della novella della Caterina.

Il Singleton, dopo aver suddiviso un folto numero di mss., che comprende da 35 a 46 esemplari, in due grandi famiglie attraverso la individuazione di undici varianti, pone nella Tav. II (II, 382) l'uno di fronte all'altro due testi diversi d'un passo della novella della Caterina (Giorn. V, nov. 4, I, 368, 17-27), e nota che due mss. (PN³ e VM¹), i quali nella Tav. I si accordavano con un gruppo di mss., siglato con la lettera « b », ora invece si associano al gruppo di mss. riuniti sotto la sigla « x ». Questo comportamento dei mss. lo porta a suddividere i codici che nella Tav. I erano uniti sotto la sigla *ab* in due gruppi distinti « a » e « b ». Conferma ampia di questa suddivisione è data nelle Tav. III, IV, V, che complessivamente rassegnano 118 varianti le quali pongono « a » contro « b ».

Il Petronio in una sua recensione apparsa nella « Rassegna della Lett. Ital. » 1955, pp. 498-50, sostenne che il Singleton s'era sbagliato, scambiando una lacuna, per salto da parola a parola, con una variante che non esiste. Infatti, dopo un confronto tra i due testi, scrive: « se ci fu mai lacuna per salto da parola a parola è proprio questa: i copisti di *x* e *a* hanno evidentemente saltato dal primo al secondo *dovreste*, tralasciando le parole intermedie ». Il Singleton cercò d'impugnare l'obiezione nella stessa Rivista (1956, pp. 340-42), ma il Petronio non rimase soddisfatto. Il Vianello ha ripreso meccanicamente l'argomento del Petronio e, senza vagliarlo, lo ha affastellato ai suoi tanti argomenti contro il Singleton (p. 738).

Ho già prima mostrato che sia nella citazione del Petronio, come in quella del Vianello le due lezioni non sono conformi a quanto tramandano i mss.; ho mostrato precisamente che PN³, c. 109c, linea 18-13 di sotto, e alcuni rappresentanti dei misti e di *x*, hanno: « O figliola mia che caldo fu egli? Anzi *non parve a me che caldo fosse* » come prima parte della variante, mentre FL¹, c. 86c, linea 1-7, e con lui gli altri rappresentanti di *b*, hanno: « O figliola mia che caldo fu egli? Anzi *non fu egli caldo veruno* », che si contrappone alla lezione di PN³, non solo nella dizione diversa, ma anche nel tono e nell'intimo significato; infatti la variante di PN³ esprime un semplice parere della madre della Caterina « non parve a me che caldo fosse », invece la variante di FL¹ esprime un'affermazione precisa della madre della Caterina sull'esistenza del caldo « non fu egli caldo veruno ». Ora il non aver notato questa parte della variante, ha generato l'errore nel Petronio, ripetuto anche dal Vianello.

Se leggiamo la risposta della Caterina nei due testi diversi, — continuando l'esame della variante —, notiamo che la lezione di *b* « voi *dovreste* dire 'a mio parere' e forse vi direste il vero » è una naturale risposta della figlia alla madre che, secondo *b*, aveva detto « non fu egli caldo veruno »: ed è un invito alla madre di vedere la cosa sotto l'aspetto di una considerazione personale cioè di donna attempata che non s'accorge del caldo. Ma se trasportiamo in *a* la frase che al Petronio sembrò salto dei trascrittori dal primo al secondo *dovreste*, ci accorgeremo che il periodo va per aria; poiché una risposta della Caterina — quale si trova in *b* — che dicesse « voi *dovreste* dire 'a mio parere' e forse vi direste il vero » alla madre che si era espressa con la frase « non parve a me che caldo fosse » — quale si trova in *a* — sarebbe un non senso: la Caterina infatti inviterebbe la madre a esprimersi nei riguardi del caldo proprio come in realtà si era espressa

cioè a considerare il clima mite della notte scorsa non come realtà ma come il risultato d'un'impressione personale, cosa che la madre aveva fatto, dicendo: non parve ad me che caldo fosse.¹

Non si tratta quindi di lezione completa in *b* e salto in *a*, ma di vera e propria variante di autore.

VINCENZO ROMANO

UN NARRATORE SICILIANO DELL'OTTOCENTO: VINCENZO LINARES

Nella sua conferenza « La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea » letta a Bologna il 12 maggio 1894, Luigi Capuana ricorda due racconti di Vincenzo Linares come un'anticipazione nella prima metà dell'Ottocento della successiva scuola narrativa siciliana. Però il giudizio del critico sul narratore palermitano è nettamente negativo, senza ambagi; *Il Masnadiero* è « un saggio primitivo, incerto, impacciato », *La Rediviva* è « morta come opera d'arte »; e noi non possiamo che confermarlo, in questa notizia del Linares, che intende illustrare un aspetto della cultura siciliana nel secolo scorso.

Nacque Vincenzo Linares il 6 aprile 1804 in Licata da Filippo, agiato mercante, spagnuolo d'origine, e da Nicoletta Lenzi, di una famiglia lucchese stabilita in Sicilia verso la metà del secolo XVIII. Benché avesse una famiglia numerosa Filippo Linares poté far studiare due figli, Antonino e Vincenzo, nel collegio-convitto Calasanzio di Palermo. Compiuti gli studi medi i due fratelli, che vissero sempre uniti e concordi, proseguirono quelli di diritto ma non giunsero a compirli perché il loro padre subì un rovescio di fortuna e fu costretto a richiamarli in famiglia.

Da Licata tornarono ben presto a Palermo, impiegati presso la segreteria della Gran Corte dei conti, Antonino nel 1826 e Vincenzo nell'anno successivo. Nel 1834 i fratelli Linares, fattisi giornalisti, fondarono *Il Vapore*, una gazzetta settimanale che visse sino al giugno del 1837, quando il dilagare dell'epidemia colerica fece cessare la pubblicazione. Sul *Vapore*, che fu adornato d'incisioni e litografie dei più reputati artisti che avesse allora Palermo ed ebbe rinomanza anche fuori dell'isola, Vincenzo Linares pubblicò, fra l'altro, brevi racconti di contenuto popolare. Ma la sua attività di narratore ebbe pieno sviluppo negli anni successivi. Il lungo racconto *Maria e Giorgio* è del 1838, e nello stesso tempo insieme con il fratello Antonino diede mano alle *Biografie d'illustri Siciliani morti nel cholera*. Nel 1840 fu edito il primo volume dei *Racconti popolari*, nel 1841 *Il Masnadiero siciliano* con la storia del brigante Testalonga di Pietraperzia, nel 1843 un terzo volume con *La Rediviva*.

Già nel 1840 Antonino Linares era stato colpito nelle facoltà mentali, per cui morì l'anno dopo, amorosamente assistito dal nostro scrittore. Ma lo stesso male su la fine del 1845 assalì Vincenzo, il quale, perduto nella follia, morì il 18 gennaio 1847 d'un colpo apoplettico.

¹ Ripeto anche qui per comodità del lettore la variante completa quale si legge nei due diversi testi, sottolineandone le frasi differenti. Per il testo di *a* cito il manoscritto PN³, per il testo di *b* cito il manoscritto FL¹:

1) PN³, c. 109^e linea 18-13 di sotto: Disse la madre: o figliola mia, che caldo fu egli? Anzi non parve ad me che caldo fosse. Ad cui la Caterina disse: Madre mia voi dovrete pensare quanto sian più calde le fanciulle che le donne attempate ecc.

2) FL¹, c. 86^e linea 1-7: Disse la madre: o figliola mia che caldo fu egli? Anzi non fu egli caldo veruno. Ad cui la Caterina disse: Madre mia voi dovrete dire « ad mio parere » e forse vi direste il vero; ma voi dovrete pensare quanto sieno più calde le fanciulle che le donne attempate ecc.

Il Linares credette senza dubbio d'essersi posto fuori del romanticismo perché non descrisse i soliti trovatori e le belle castellane in un mondo medioevale di maniera, e intese invece di rappresentare dei popolani siciliani quali essi erano veramente. « Dalla bocca del popolo sono in parte tolti i miei racconti, egli dichiara nella prefazione del volume del 1840, in parte son pitture de' suoi usi e delle sue feste ». Ma all'intenzione fu sorda a rispondere la materia, e Vincenzo Linares non fu un vero precursore così del Verga e del Capuana come del Pitre e del Salomone Marino. Nelle sue pagine prevale un'immaginazione da romanziere d'appendici con una bassa rappresentazione di violenze sanguinose, di soprusi feudali e mafiosi, e risse e agguati notturni e accoltellamenti. Tutto ciò condito con descrizioni di feste bacchanali, anche dinanzi alla grotta di santa Rosalia, con celebrazioni manierate delle bellezze naturali di Palermo e della Conca d'oro, nella persuasione ingenua e sorprendente di non presentare una Sicilia piena di briganti e grassatori, di mafiosi e di sanguinari, e di difendere l'isola contro i giudizi negativi dei viaggiatori stranieri. *Maria e Giorgio*, il primo lungo racconto, è intitolato pure *Il cholera in Palermo nel 1837*. Ma il particolare aspetto dell'epidemia in quella città sfugge del tutto al Linares che, essendo letterato per giunta e cattivo, si preoccupa invece di caricare le tinte per gareggiare con le descrizioni famose del Boccaccio e del Manzoni, forse illuso di superarle in orrore. Per sfoggio di cultura non manca di ricordare il Balzac e Victor Hugo, lo Sterne e lo Scott e Teodoro Hoffmann ma il Linares ha l'immaginazione invasata, senza che mai lo confessi, principalmente dai *Promessi Sposi*, e non vede quindi che altre Lucie ammantate alla maniera siciliana in una società di signorotti prepotenti e di bravacci, padri snaturati che costringono le figlie tenere e innocenti a maritaggi mostruosi, mariti ossessionati dalla gelosia che serrano le mogli incolpevoli in cantine senza nemmeno un pertugio per un filo d'aria e se le vedono ricomparire dinanzi simili a fantasmi.

Erroneamente il Linares è annoverato fra i liberali del suo tempo. Invece egli dovette essere un fedele impiegato borbonico. Nella prefazione al *Masnadiero*, posteriore ai lunghi viaggi di Ferdinando II nell'isola e contemporanea di un momento di politica riformatrice del suo governo, il Linares scrive:

In niun altro tempo la Sicilia è stata infestata da bande di ladri, siccome lo è nei giorni che viviamo: quindi le case spogliate, le strade mal sicure, i commerci interrotti, le campagne desolate.... Ma i tempi sono ben altri da quelli che imprendiamo a narrare.... Ora la giustizia è più temuta, la forza più attiva, non più privilegi, non più asili, non più forza individuale. Tranquilliamoci. Colui che regge i nostri destini, or non è guari percorrendo la Sicilia ha visto coi propri occhi i mali nostri; e intende ora, dimorando fra noi, con magnanimo cuore a portarvi prontamente il riparo. Forti e innumerevoli milizie s'aggirano per tutti i punti dell'Isola; ecco sbandati in molta parte gli assassini, altri arrestati, molti darsi spontaneamente nelle mani della giustizia. Questo abbiamo veduto nei pochi giorni ch'egli è fra noi. Chi può dubitare dell'avvenire? Il mio libro, anzi che alludere ai presenti mali, sarà dunque il precursore di un più lieto e tranquillo vivere.

A questa dichiarazione di fede monarchica si aggiunga che il Linares ebbe lo spirito di un illuminista nel tempo dei principi riformatori, e avrebbe voluto la fine del baronaggio feudale e dei privilegi del clero per opera della monarchia. Giudicò quindi le riforme del vicerè Caracciolo e ogni proseguimento di esse da parte del governo nei decenni seguenti con un giudizio ben diverso da quello degli autonomisti del 1812 e del '20. E il vicerè Caracciolo è uno dei personaggi del racconto *L'Avvelenatrice*. L'azione ha inizio prima della venuta del vicerè in Sicilia, nel marzo del 1780, con la festa delle verginelle di Santa Maria della Pietà. Una di esse, benché si sia maritata, è circondata dalle insidie di un nobile prepotente, e si ricasca nel solito mondo pieno di violenze e di superstizioni, ricalcato in modo torbido e confuso su quello dei *Promessi Sposi*. D'improvviso il racconto è spezzato da uno strano episodio, la descrizione di una udienza del vicerè Caracciolo. Il Linares lo raffigura con una certa efficacia e lo loda altamente, quasi che le convinzioni politiche e sociali simili a quelle del ministro napoletano, rie-

scano a scaldargli lo stile e a fargli rappresentare il vero. Ma è breve illuminazione. L'intervento diretto del Caracciolo contro il don Rodrigo palermitano riesce a nulla, e quello rimane impunito di due delitti, di far sparire in un trabocchetto del suo palazzo la « verginella » rapita e di averne fatto avvelenare il marito.

Le cose del Linares che tornano in mente con un poco di rilievo a lettura finita sono proprio quelle ricordate dal Capuana. La storia del brigante Testalonga è in principio composta soltanto di fatti staccati, brevi, nudi del solito involucro di descrizioni interminabili di rupi selvagge e caverne misteriose, di notti di lampi e di tempesta in boschi cupi e profondi. Per questo piacque, a distanza di un secolo, a Nino Savarese, che se ne servì per la sua « Storia d'un brigante ». La *Rediviva* è fondata su di un caso di morte apparente avvenuto a Piana dei Greci sempre nel secolo XVIII. Una povera donna rinviene nel cataletto, con cui l'avevano collocata nella sepoltura comune sotto il pavimento della chiesa. Per sua fortuna la botola non era stata abbassata e così poté risalire nel tempio e fuggire. Una terribile superstizione regnava allora su gli animi e non soltanto degli Albanesi di Sicilia, se Luigi Capuana seppe d'un caso simile a Bronte, nei suoi anni di collegio. I morti, scappati dai sepolcri, dovevano essere ammazzati a colpi di croce, perché il loro ritorno in vita era ritenuto opera del demonio. Il Linares non ha la forza di affrontare in pieno il tema, non sa rinunciare al frondame inutile di un *viaggio* alla grotta di santa Rosalia e di uno sposalizio secondo il rito greco, per giungere rapidamente alla tragica risoluzione. Invece la rediviva sfugge a un gruppo d'inseguitori fanatici in una notte di neve e non se ne sa più nulla. Passa un anno, il marito reputandosi vedovo torna ad ammogliarsi. Proprio durante il banchetto nuziale ricompare la rediviva in compagnia del parroco. La nuova moglie e gl'invitati vanno via, gli antichi coniugi rimangono soli in casa; e il marito, ebbro e pazzo, istigato da un sagrestano fanatico uccide finalmente quella che lui ritiene un'indemoniata.

Ancora più grezzi e informi e sproporzionati sono i racconti popolari veri e propri, quali, per dare degli esempi, *La pesca di Carlo III* e *Un sogno avverato*. Generalmente l'involucro letterario è così spesso che non si scorge più il nucleo primitivo, e le figure dell'imperatore Carlo V e di Carlo di Borbone perdono quel senso di riverenza affettuosa e di meraviglia con cui son visti nelle leggende del popolo.¹

AURELIO NAVARRIA

¹ Bibliografia di Vincenzo Linares: *Maria e Giorgio o il cholera in Palermo nel 1837*, Palermo, Stamperia di Francesco Lao, 1838. — *Racconti popolari* (cont.: I Beati Paoli, Il marito geloso, L'avvelenatrice, La pesca di Carlo III, Il cantastorie), Palermo, Tipogr. di Bernardo Virzi, 1840. Più volte ristampati. Una quarta ediz. è del 1867 (Palermo, L. Pedone Lauriel). — *Il masnadiere siciliano*, Palermo, Stamperia di Francesco Lao, 1841, pp. 182. — *Racconti popolari* (cont.: La Rediviva, Il giuocatore, Dopo quindici anni, La Venere Medicea), Palermo, Tipogr. di Bernardo Virzi, nel 1843. Nella prefazione l'autore chiama questo volume terzo della collezione dei *Racconti popolari*, e si propone di dare in un quarto volume altri due racconti, « La Concieria di Palermo » e « Pesce Cola », leggenda messinese. — *Novelle popolari di siciliano argomento*, opera postuma per cura di F. L. O., Palermo, 1849, opera citata dal Narbone nella *Bibliografia Sicula* e da Giuseppe Pitre nella *Bibliografia delle tradizioni popolari* (Palermo, Clausen, 1894), ma introvabile nelle pubbliche biblioteche. Carlo Somma (cfr. più giù) crede che si tratti della raccolta delle novelle pubblicate nel giornale « Il Vapore » dal 1834 al 1837. — *Racconti popolari*, ora per la prima volta riuniti e ordinati per cura di Carlo Somma, Palermo, Luigi Pedone Lauriel edit., 1886. Una nota manoscritta sull'esemplare della Biblioteca Comunale di Palermo dice che questo volume fu fatto a pubbliche spese nell'agosto 1885. Cont. i racconti dei nn. 1-4 più le novelle pubblicate sul « Vapore ». — *La burla, La mazza di mastro Francesco, Un orso alla festa di ballo*, Biblioteca della Conca d'oro, anno I, n. 3, Palermo, Solli, 1886. Sono tre novelle pubb. sul « Vapore ».

L'ESISTENZA ED I LINGUAGGI ESSENZIALI

Scorrendo il teatro di Brecht e rileggendo *L'Opera da tre soldi* taluni si sono ancora chiesti che cosa l'autore abbia inteso esprimere in quel lavoro e quale fosse il motivo che più gli premeva nella fantasia e quale la sorgente a lui più cara tra le diverse che vi si intrecciano.

Tali interrogativi sembrano segno di disorientamento nel ripensare la condizione dell'uomo che vive, ma sono anche indice della fertilità di quel teatro che con una commedia scritta durante il primo dopo guerra tedesco, fu rappresentata in Germania quando già i dimostranti portavano per le vie di Berlino cartelli che dicevano ad Hitler: « Du bist unsere letzte Hoffnung » (tu sei la nostra ultima speranza), e che ancora, al di fuori delle contingenze, reca un suo messaggio per il nostro tempo.

Su una esile trama Brecht narra della povertà che non ha speranza di poter mai venire soccorsa, e della dissoluzione sociale chiusa ad ogni rimedio e nel cui ambito le parole più amare, che si pronunziano solitamente sottovoce, sono rivestite di una dignità che si erge sulla stessa durezza della miseria. Perviene così a livelli drammatici plastici più che dialogici, riportando alla memoria la pittura dei Munch e dei Candisky, e quell'atmosfera espressionistica da cui traspirano stimoli a riflessioni sull'esistenza ed alla ricerca dei linguaggi essenziali che di volta in volta esprimono il significato e la fisionomia della vita.

Ripensando a quel lavoro ed alla necessità di cogliere certi accenti che bisogna « chinarsi ad ascoltare », vien da riflettere sulla psicologia di coloro i quali, intenti a complesse speculazioni, non considerano che difficilmente un pensiero può dirsi meritevole di fortuna se non nasce dai suggerimenti che provengono dai linguaggi più eloquenti della condizione umana. E rincresce che il più sovente, in luogo di portare il segno di una meditazione amara e di un istante di abbandono alla vita « quale è », i pensatori isolino il loro mondo teorico non riconoscendo o dimenticando le fonti da cui quel pensiero suole originarsi, che abbia forma religiosa o dialettica o matematica e via dicendo.

Ma forse più che una distinzione tra l'altezza del pensiero critico e la pretesa modestia di certe osservazioni, dura in taluni un pudore che preclude l'accostamento alle cose semplici e fa loro ritenere che soltanto le complessità ed i linguaggi più alti che sono, seppure tecnicamente accettabili, i meno appaganti, siano meritevoli di attenzione da parte di chi si dedica alla speculazione. Per cui finisce col determinarsi una divergenza tra il seguire un funerale e meditare la morte, vedere un povero e meditare la miseria. Ma di questo il Brecht appare consapevole ed afferma che la miseria esige una sua forma esteriore atta a commuovere, se si vuole che altri si interessi ad una povertà effettivamente sincera ma scarsa di mezzi di commozione; e giunge ad immaginare una associazione di poveri che con opportuni accorgimenti riescono a destar l'attenzione ed il conseguente soccorso. Resta da vedere se proprio quei pensatori isolati sarebbero i soli a non cogliere l'espressione artificiosa ma necessaria dei derelitti che tentano, con i mezzi di cui dispongono, di farsi strada nella pietà degli uomini. E se quei filosofi saranno gli intelligenti che non vedono ma sanno pensare, può dirsi che è preferibile saper pensare di meno e saper forse vedere un poco di più.

Il problema, che sembra limitarsi a cerchie di uomini dediti a ricerche filosofiche, rivela un'altra delle inquietudini della nostra stagione culturale. E coinvolge non solo i problemi che riguardano le situazioni umane più ricche di motivi sociali, ma anche quelli che sembrano lontani dalla pratica della misericordia e non possono invece starne estranei.

Perché, mentre per un verso si riaffermano le posizioni specialistiche e si dichiara che un uomo può solo avere visione, e pur essa parziale, di un campo dello scibile, per un'altra schiera di studiosi, su un motivo caro alla filosofia fin dalla Grecia, si propon-

gono dottrine dell'unità o interezza o forma. Unità che urta contro il preconconcetto dell'isolamento e che, come per la miseria intesa quale stimolo a riflessioni esistenziali, e la meditazione filosofica su problemi di relazione logica del mondo quale rigorosamente oggi lo si medita, riporta il dissidio tra filosofia e dramma, tra logica e intuizione e, come forse è più chiaro ripetere, tra mondo della speculazione e mondo letterario e tra mondo della storia e mondo della logica.

La questione dei linguaggi essenziali, unendosi all'esigenza di concepire le relazioni umane sulla base dell'espressione, e cioè di un linguaggio genericamente inteso, accompagna la storia dell'uomo *faber* fin dai tempi della logica partecipazionistica o del primitivo. Ed i problemi di estetica sono, come si sa, problemi o studi sulle diverse forme di espressione e comunicazione, e seppure i corollari di una concezione dell'estetica come scienza dell'espressione siano per gli uni e per gli altri contraddittori, si conviene generalmente nel ritenere l'estetica parte di una scienza del linguaggio o, viceversa il linguaggio parte di una generale scienza estetica.

Ma quando si parla di linguaggio essenziale ci si riferisce ad una forma che seppure non si discosta dal problema estetico propriamente detto, se ne distingue per una sua precisa autonomia. Se la logica indaga le forme dell'espressione in quanto riproduttori i fenomeni e le loro relazioni e la loro verificabilità, e l'estetica studia le forme dell'espressione in quanto forme dell'intuibile o del psicologico, e se l'una scienza e l'altra, per taluni ricercatori, si identificano in una sola generale dottrina del linguaggio, il linguaggio che può dirsi essenziale sorge da una istanza meno rigorosa, ma non pertanto meno avvertita e seriamente meditabile. Tale istanza è di natura pratica ed un linguaggio essenziale è quello atto a rappresentare dell'esistenza, nel suo aspetto fenomenico di condizione umana, i motivi donde sorgano inviti a meditare che cosa significhi « essere gettati nel mondo » o « esserci » e specie quale valore abbia il « soffrire » nel mondo, con l'avvertenza che lo smarrimento e l'angoscia non sono giustificabili senza una ragione pratica, e sono smarrimento e angoscia « di qualche cosa » o « per qualche cosa ». L'idea che un'angoscia possa scaturire dal nulla e conduca alla scoperta del « niente », fa sorgere il dubbio che chi condusse quelle ricerche non abbia voluto ricordare che davvero molti soffrono di subitanee ansie e di inquietudini extra-razionali, ma che per questo sono originate da motivi di altra natura e diversamente empirici come quotidianamente sperimentano gli studiosi di psicologia. Per cui quell'ansia e quello smarrimento presto dileguano quando chi ne è afflitto si sottrae alle condizioni che ledendo la persona fisica offendevano anche la persona, se è possibile dire così, teorica, o personalità.

Diversa ansia sorge « dalla » vista delle amarezze di cui può costellarsi la vita, ivi compreso l'itinerario verso la morte, o quell'angoscia « per » le amarezze che la vita stessa potrà domani riserbare agli uomini, nella quotidiana prova del loro destino. Così la riflessione esistenziale sul « da » e sul « per », prima di dissolversi nella problematica dell'« essere », indugia sui motivi « troppo umani » da cui si origina e senza dei quali non avrebbe modo di porsi.

Contrariamente al molto parlare sull'esistenzialismo e le sue diverse dottrine, e ad onta che la stessa definizione sia discesa nel patrimonio comune assumendo significati diversi da quelli che voleva avere in origine, il significato di « esistenzialismo » è rimasto lontano dalla maggior parte di coloro che non sono specialisti di filosofia o non possiedono una particolare inclinazione per la riflessione teorica. E la cosa tanto rincrebbe in quanto l'esistenzialismo stenta ad essere inteso come autonoma dottrina, ma piuttosto quale preparazione o stimolo alla effettiva ricerca. Ne segue che proprio i gruppi umani che sono i palcoscenici dell'esistenza e ne impersonano la problematica, di rado pervengono alla coscienza della loro condizione ed a scoprire nella trama del vivere problemi di ordine generale che, pur nascendo dall'insieme delle ragioni pratiche, le superano nel proposito di trasformarsi in teoria.

Ricerca perché questo si verifichi, e quale motivo di compenso si nasconda nell'organismo della convivenza perché chi vive rifletta di rado sulla vita, porta distinzioni di natura psicologica, ma certo uno dei fattori che contribuiscono alla sordità al problema dell'esistenza è il bisticcio tra linguaggi generici e linguaggi essenziali, se per generico si intende il linguaggio del quotidiano, impiegato pragmaticamente per qualcosa, economico ed utilitario.

Le distinzioni filologiche che vogliono distinguere nei vocaboli quelli che racchiudono una « essenza » e che sono suscettibili di appartenere ad una sfera ontologica, da quelle che ne restano estranee, come sembra proposito di Heidegger nelle sue indagini sulla essenzialità di certo linguaggio contrapposto ad altro che essenziale non è, restano estranee al problema.¹ Al di fuori di una ricerca filologica ogni linguaggio che non sia puramente formale è suscettibile di racchiudere un'essenza se porta con sé un contenuto. Il problema sta nel vedere quale contenuto possa far distinguere il linguaggio essenziale dall'altro, muovendo dal presupposto che un linguaggio intanto parla in quanto è espressione contenutistica, e che al di fuori del contenuto si hanno inerti suoni o simboli, e che una ricerca sulle origini e significazioni verbali ha per contenuto l'indagine sulle forme e storie dei simboli, cioè sulla filologia, ma non i contenuti attuali che giustificano l'impiego di un certo linguaggio. Se una tale distinzione non avesse motivi per essere accettabili, non si vede che novità potrebbe aggiungere alle ricerche sul carattere e sulla validità delle forme simboliche cui la logica odierna è pervenuta, reagendo alla ineffabilità dei contenuti e muovendo dalla usata distinzione tra logica noetica e dianoetica, tra aderenza al reale e fiducia nella validità sintattica delle proposizioni.

Anche Heidegger ricerca un linguaggio esistenziale, e vi perviene analizzando il vocabolo inerte che avrebbe racchiuso in origine i significati che l'uso ed il tempo gli avrebbero trasformato o tolto. Ma le parole hanno un valore, oltre la curiosità filologica e storica, che è sempre attuale e relativo all'impiego che se ne fa, né altro sembra di poter loro attribuire; e sono spiedi una contingenza che potrebbe dirsi ontologica, se per ontologico non ci si riferisse a sfere irriducibili all'esistenza (potendo essere, come si sa, ogni discorso sull'« essere » soltanto un discorso sull'« ente »), mentre momenti di esistenza conviene riconoscerle se le si vuole intendere quali parole.

Da ciò la distinzione tra linguaggio essenziale e generico e la prospettiva con cui questi sono veduti che si rivela un modo di osservare la realtà e di sceverare in essa quel che più riesce ad accostarci ai motivi che ce la fanno un problema.

Il moderno lettore di scienza del linguaggio che si proponga un'indagine sulle forme espressive che non rientrino in una dottrina dell'interpretazione linguistica, e non risalga ad un linguaggio in quanto comportamento, si oppone a ciò che non rientra nelle regioni sperimentali che egli suole ritenere valide. Da ciò il rifiuto di quel che una scienza sperimentale del linguaggio non riesce a racchiudere, od il rammarico perché ad onta dell'urgenza di accogliere entro le sfere del linguaggio scientifico linguaggi che scientifici non sono, non si possiede ancora un metodo con cui attuare il difficile passaggio. Ne segue che il problema è ancora di ricostruzione logica, ossia di adeguamento del metodo con cui si sogliono concepire le relazioni tra i fenomeni, ed in definitiva di un aggiornamento della stessa mentalità scientifica ad eventuali nuovi canoni e nuove misure.

¹ Sul pensiero dell'ultimo Heidegger si vedano Remo Cantoni in « Ulisse », agosto 1955, e Pietro Chiodi nella « Rivista di Filosofia », aprile 1955, dove Cantoni nega il valore ontologico della ricerca linguistica heideggeriana, ciò che viceversa Chiodi afferma negando che il pensiero dello Heidegger sul linguaggio poggi su basi meramente filologiche.

Quale possa essere uno dei possibili metodi per attuare una ricostruzione nella contrastante ma non confusa condizione del pensiero filosofico odierno, ognuno per suo conto può meditare ed indagare. Né sembra potervi essere altro modo che una individuale meditazione ed una collegiale educazione, trattandosi appunto di adeguare una mentalità prima che di formulare una dottrina. Ma conviene che avanti le distinzioni tra linguaggio logico scientifico e linguaggio quotidiano-comune, si distingua tra linguaggio essenziale e linguaggio pratico-pragmatico come si diceva. Perché si è d'accordo nel ritenere che il punto di approdo di una speculazione è una « generale idea » del mondo dei fenomeni, ma si può non convenire sulle precedenze da dare ai linguaggi che stimolano alla formulazione di un nuovo metodo col quale relazionare quei fenomeni stessi e pervenire alla « generale idea » o, come a taluno piace ancora dire un poco impropriamente, « Weltanschauung ». Il che richiama il discorso su coloro che isolandosi si trovano in difficoltà ad intendere di che ricostruzione si voglia parlare e quali mezzi impiegare nel nuovo lavoro, se non risalgono alle sorgenti da cui le istanze per il nuovo lavoro scaturiscono.

Il discorso come si vede implica motivi razionali e costumistici sulla natura del filosofo e del filosofare, sul significato pratico del filosofare contrapposto alle prospettive della metafisica, e sul valore teorico ed irriducibile di quello stesso filosofare quando si rivolga soltanto a coloro che sogliono dirsi filosofi; implica riferimenti già udibili da diverse parti ad una nuova forma di conversazione critica destinata a larghe sfere di lettori, che per un verso è sintomo di nuove aperture di cultura e per un altro è segno di rinnovamento nello stesso atteggiarsi del pensiero filosofico; il che poi riguarda la vita come è, al di fuori della tradizionale « angst », e la vita come è, con la sua « angst » cui sia stato tolto il carattere di scoperta, ma sia stata acquisita come normale nella condizione umana, e via discorrendo per le derivazioni che da tali problemi scaturiscono.

Con questo si giustifica l'accento alla « mentalità », perché se una generale ricostruzione logica tende oggi a fondarsi su rinnovate indagini sulla struttura e sulla dinamica della personalità dell'uomo, e se il problema dell'esistenza è guardato come introduzione alla riflessione filosofica e cioè alla logica, non si vede come si possa pervenirvi se non da una indagine sulle forme essenziali che a loro volta costituiscono una introduzione alla problematica esistenziale.²

Molti che non sogliono elevare la loro voce dalla uniformità del quotidiano, quando siano improvvisamente provati dalla durezza degli eventi, trasformano il loro linguaggio tanto radicalmente quanto più inderisce su di essi l'asprezza delle nuove contingenze. Guardano allora intorno come chi penetra segreti prima ignoti e, liberatisi dalla visione macroscopica del presente, volgono la mente al passato ed all'avvenire e riscoprono lo scorrere delle cose umane e, fin dove possono, la storicità dell'esistere. Certe frasi che prima pronunziavano sospinti da inconsapevole rettorica, non vengono più loro alle labbra perché vera tristezza e vero dolore ne invadono le giornate e, specie, gli istanti di solitudine, prima destinati alla quiete ed all'energia per il domani. Paiono aver colto il significato della misura e più sperimentano l'amarezza, più sentono avversione al su-

² Riguardo al linguaggio essenziale inteso quale introduzione o contenuto-stimolo ad una ricostruzione quale che sia ed alla formulazione di un metodo, viene da osservare che, poiché al di fuori del metodo ci si propone di non lasciare ovviamente alcuna « regione », il linguaggio essenziale viene a trovarsi fuori del metodo, se ha carattere di istanza. Al che conviene rispondere che entro l'idea di una generale ricostruzione si comprende anche il linguaggio essenziale che a sua volta è tale per necessità metodologica. Il che condurrebbe ad una metafisica del metodo ed alla varietà del discorso che si è fatto. Ma un tal problema è il primo che si affaccia a chi parli di ricostruzione e può dirsi che è « il problema », riguardo al quale si vuole qui accennare soltanto ad una delle possibili prospettive o soluzioni contingenti.

perfluu. Per cui si elevano ad accenti rarefatti ed in tali momenti alcuni parlano con tono di poesia e scrivono anche versi che poi restano nella memoria di chi li ode e si ripetono e talvolta si tramandano, scoprendo così una delle sorgenti di certa poesia popolare.

Altri, reagendo alla uniformità quotidiana, si impegnano in dure esperienze e le cercano quando la vita gliele abbia ancora risparmiate; persino i ricercatori del rischio per il rischio che pure l'uomo di dottrina guarda sorridendo, non di rado pervengono ad un certo limite di quiete interiore, per le occasioni a riflettere sulla caducità e fragilità della umana audacia e della vita fisica. E chi ebbe ad esempio occasione di osservare anni addietro il ritorno di un equipaggio da una qualche ardua missione avverte il tono del linguaggio essenziale, e chi udì quegli uomini recarsi a pregare in coro dopo un contrastato ritorno, sa cogliere in quei canti accenti che sgorgano nell'uomo quando si è affacciato al regno delle origini ed alle emozioni che trasformano la vita in un solo « perché? ».

Ma vi sono però altri per i quali il trauma non sorge da una occasione e per cui la vita è tutta, interamente, una esperienza essenziale. Tra essi appunto conviene porre i personaggi di Brecht.

Qualcuno osserverebbe che la vita non è mai inessenziale e che ogni aspetto ne è pregnante in quanto ne è un aspetto. Il che trasformerebbe il variare dei contenuti umani in una uniformità cui si sia negata la possibilità del diverso. Ma appunto la conseguente negazione della dialettica toglie validità all'obiezione, se negando la dialettica, si negano insieme la storicità dell'esistere e l'esistere stesso.

Altri osserverebbero che la vita è quale di volta in volta appare, e quale appare ad ognuno secondo il suo metodo di indagine. Il che coglie, sembra, il centro del problema, frastendendo la ricerca dai contenuti dell'esistere alla logica con cui questi vengono pensati e tradotti in linguaggio. Ma per reagire alla unilateralità di una tale prospettiva si è fatto il discorso che precede e si è accennato alla incertezza che sorge in chi voglia impiegare la logica odierna entro le fluide regioni in cui l'operare umano si svolge al di là del rigore. Ed è per promuovere l'indagine su queste regioni che ci si chiede quali possano essere gli aspetti essenziali dell'esistenza e che cosa, in una parola, essi siano.

Una indagine fenomenistica del vivere rivela la dialettica dolore-gioia a vantaggio del primo termine e conseguente fuga da una intermedia apatia. Se la vita è dramma deve contenere un linguaggio col quale, liberata dalla cornice pragmatica ed abitudinaria, riveli il dramma medesimo nella sua gravidanza. Per questo le considerazioni sui motivi pseudo o predrammatici dei citati amatori del rischio valgono ad introdurre la riflessione su quegli altri aspetti che sono compiutamente e costantemente drammatici e nei quali il significato empirico dell'esistere si scopre. E per questo l'accento a Brecht perché il drammaturgo tedesco rivolse la sua attenzione a quelle sfere dell'umanità per le quali il dramma appare quasi estraneo al conforto della pausa, e di proposito esacerbò l'apparenza di quel dolore con un intenso linguaggio di coscienza. Si dirà che ha seguito l'impulso di un gusto espressionistico connaturato a lui ed al suo paese ed al periodo; ma ciò conferma che l'espressionismo sorse anche dall'esigenza di una ricerca dei linguaggi essenziali e dalla scoperta, tanto più significativa in Germania, della energia storica racchiusa nel dolore.

I mezzi che Brecht ha impiegato appaiono ovviamente più palesi sulla scena, quando un regista ne abbia acutamente interpretato i motivi. Da ciò quel liberarsi del lavoro in aspetti plastici sorretti da particolari risorse dialogiche tecniche e musicali. Di fronte a tali mezzi qualcuno rimproverò a Brecht la crudezza con cui impose il dialogo tra i personaggi ed il pubblico, al di là dei meri contenuti del dettato. Rimprovero giustificabile se non fosse stato questo lo scopo che egli appunto si proponeva. Descrivendo un mondo dissolto il suo sguardo si levò sugli affranti che si alimentano se non altro di pietà, e che impiegano il loro linguaggio per « pretendere » la pietà da chi può ad essi

darla. E non poteva pervenirvi se non esasperando le espressioni, quel metalinguaggio o linguaggio del linguaggio che esprime il dolore quale sorta di categoria dell'esistenza e quasi ammonendo che se qualcosa si voglia mai intendere della vita conviene coglierne il dramma nel suo svolgimento e cioè proprio l'angoscia da o per qualche cosa.

Se l'esempio di Brecht è significativo, è uno dei tanti di cui è ricca la storia del teatro e, in genere, della poesia. Alla quale non pare possa giungersi se non si è messi alla prova, se cioè non si ha sofferto, come anche Goethe aveva intuito, e se non ci si china ad ascoltare voci che non sempre è facile udire ed a vedere espressioni la cui eloquenza non è facile cogliere se si voglia intendere la serenità di un Milton quando, cieco, esclamava: « When I consider how my look is spent... ».

I poveri come gli ammalati come i cronici, i deformati come i ciechi sono più « nella vita » di coloro che conducono una esistenza equamente ricca di pene non troppo gravi e di gioie non troppo grandi. E poiché sono più « nella vita » e sono, proprio, più vivi, sono, non solo fisicamente, i più vicini e disponibili per la morte. Il pensiero della fine e la chiarezza sulla caducità del presente li conducono, sia pure sovente con esigua coscienza, alla dialettica dell'esserci e del non esserci, ed a familiarizzare coi pensieri angosciosi dai quali le vite serene si tengono lontane. E se di rado si elevano a teorizzare restano i portatori di una dolorosità senza soste, in cui sopravvivono il definitivo ed il nulla di nuovo. Le sofferenze superiori confinano con l'assenza del nuovo. Per questo conviene distinguere tra uno sguardo al dolore ed una meditazione sul dolore, perché se i più sanno dare uno sguardo, pochi meditano su coloro cui la speranza di novità o di mutamenti sia preclusa.

Chi segue tali sofferenze scopre il segno di una saggezza in uno sguardo che va più lontano dei limiti cui altri occhi sereni possono spingersi. Né d'altro canto i deformati, i ciechi e via dicendo sono i soli privilegiati e « più vivi ». Le ragioni umane in cui tale vitalità è presente in forma forse meno aspra ma non meno eloquente sono accessibili alla quotidiana osservazione. Ed il camerone di un ospedale, le gallerie di una miniera, le celle di una prigione, i campi di concentramento e via scorrendo sono luoghi in cui il ritorno al primitivo si trasforma sovente in sentiero per ridurre la sofferenza al linguaggio essenziale.

Ma se il linguaggio generico non soccorre per tali accenti e le parole appaiono in-trovabili, si trasferisce in altri la responsabilità di enucleare i significati racchiusi in quegli occhi ed in quei gesti. Per questo si resta perplessi quando si osserva che, se veramente qualunque pensiero che sorga in mente di uomo ha una giustificazione esistenziale, coloro che più pensano e si proclamano speculatori, sovente non scendono all'umiltà dei linguaggi primigenii.

Il che significa che forse essi non hanno cominciato a pensare mossi da interiore necessità, e da quella ansia che può cogliere chiunque ripensi la morte o contempli un cielo notturno, ma che sulla scia di altri pensatori si siano congiunti ai pensieri altrui e ne abbiano tratto deduzioni che si complicano allontanandosi dalle scaturigini umane che i loro maestri avevano meditato. Con questo non hanno ripensato né la morte né la vita, né hanno contribuito a condurre innanzi disposizioni di serenità nella diffusa incertezza della collettività umana, ed hanno piuttosto collaborato a diffondere la conoscenza, a divulgare gli autentici pensieri, ma talvolta, contro loro intenzione, anche ad offuscar la chiarezza ed a divulgar la paura.

GAVINO MUSIO

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

RICCIARDIANA

L'editore Riccardo Ricciardi di Napoli, ora che ha passato, e da un pezzo, la settantina, si è messo a realizzare con progressiva celerità tutte le promesse fatte a se stesso, nella sua prima gioventù, svolgendo una attività editoriale che stupisce anche quegli amici che avevano sempre avuto fiducia nel suo ingegno e nel suo fiuto. Oltre alla stupenda collezione « La Letteratura italiana: storia e testi », che in breve volgere di anni è oggi in sul numero dei trenta, egli è venuto curando una biblioteca, vorremmo dire, di cultura moderna, in cui si affollano volumi di grandi o comunque insigni studiosi, tali da far volgere lo sguardo sulle vetrine anche del più distratto frequentatore di librerie e redattore. Via via su questa nostra rivista abbiamo dato notizia di volumi, come *La nuova democrazia* di Giovanni Amendola, *Uomini e tempi* di Luigi Foscolo Benedetto, e *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli* di Angelo Monteverdi, o poi di raccolte e libri di giovani, come *Melville, o delle ambiguità*, un felice studio di Gabriele Baldini, *Gli ipocriti di Malebolge, e altri saggi di letteratura italiana* di Ettore Bonora (dello stesso giovane autore, ma presso l'editore Neri Pozza di Vicenza, sono uscite *Le « Maccheronee » di Teofilo Folengo*, che qui si citano come integrazione del volume edito dal Ricciardi); e poi, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, di Emilio Bigi, e *Filologia e critica*, di Lanfranco Caretti, e ancora un volume d'un germanista valentissimo quanto discreto, Lionello Vincenti, col titolo *Saggi di Letteratura tedesca*: dove vediamo raccolto quel saggio « Alfieri e lo *Sturm und Drang* » del '32, che noi avevamo ristampato in « Belfagor », per l'influenza che tale studio ha avuto sulla recente critica alfieriana, insieme col noto articolo del Croce del 1923, in *Poesia e non Poesia*.

Ci siamo limitati a citare i nomi dei più giovani collaboratori, sol perché sono sempre i giovani autori quelli che indicano il gusto e l'orientamento d'una casa editrice. I giovani accorrono dove c'è odore di nuovo, e aperture di orizzonti. Chi scrive queste righe, approdato nel '19 stabilmente a Napoli, per un suo volume sul Verga, e per un altro sul Di Giacomo, predilesse l'editore di via Cavone a piazza Dante, nonostante che Benedetto Croce si mostrasse assai disposto a raccomandarlo a Giovanni Laterza. « Tu hai preferito un editore dilettante a un Giovanni Laterza! » mi insinuò l'Eckermann del Filosofo, quel Giovanni Castellano che fin da allora si era assunto il compito di donna Prassede del crocianesimo. Nel 1921 bussai alla porta dell'editore barese, per la ristampa del mio *Metastasio*, per varie ragioni che qui è superfluo elencare, e da allora in poi sono rimasto fedele al Laterza. Ma quante fantasie si sono risvegliate in me, tutte le volte che ho visto una nuova opera, edita con la consueta eleganza (e anche con la consueta lentezza) dal mio primo editore napoletano!

Tutti questi pensieri si sono rinnovati alla lettura d'un bellissimo volume di Gino Doria, *Il napoletano che cammina*, che fa seguito all'altra raccolta, più smilza, *Romolo, Remo e compagni, e altri sette pamphlets*, e alla *Storia d'una capitale: Napoli dalle origini al 1860*. Gino Doria è il napoletano più napoletano, il più savio e senza fiele, che io abbia mai conosciuto, che per mutar di tempi e di mode e di costumi è rimasto fedelissimo ai suoi particolari umori « filosofici », che non sono tanto quelli derivati dalla

filosofia del Croce, ma quegli altri succhiati nella vita quotidiana della sua città: « pensate alla salute », « non v'amareggiate », « pensa a star bono », « lasciate fare a Dio », versetti spiccioli del buon senso del popolo napoletano. Il Doria, per questo lato, si lega agli umori d'un grande poeta, Salvatore Di Giacomo, e al suo stesso editore Riccardo Ricciardi, uomini « belacquel » entrambi, ma tali perché « artisti ».

L'artista non può aver furia, l'artista deve assaporare le sue immaginazioni, deve sonnecchiare, o fingere di sonnecchiare, per uscir fuori d'un tratto con le sue trovate ingenue e geniali. Noi crociani puri eravamo tutti rissosi e polemici, perché il Maestro sconvolgeva il vecchio mondo accademico, e doveva battere per cinquanta o sessanta anni, a scrostare le vecchie abitudini mentali. E noi, poveri manovali, dietro a caricare materiale, e a portare qua e là sassi e gesso e calce. Ma Gino Doria non si commuoveva, come non si commuoveva Riccardo Ricciardi, come non si commuoveva Salvatore Di Giacomo: questi era rivolto tutto al suo bel Settecento, o a illustrare e cantare le taverne del Seicento (« Taverna d' 'o Cerriglio, addò so' stato — cchiù de na vota a bere e a mangià, — giacché, 'int' 'o suonno ca mme so' sunnato, — mm'e' fatto cchiù 'e na femmena assaggià »). E anche il nostro Doria si esalta o commemora affettuosamente i sentimenti dei suoi napoletani: « immutabili e nuovi, rancidi e freschi, tradizionali e spontanei ». « Vi trovi... l'antica tradizione, che t'aiuta a comprendere la storia del popolo napoletano, ma anche il senso attuale della vita, fra il rimpianto e la speranza, la rassegnazione e la fiducia ». Di questo sentire la sua napoletanità è nata la particolare storiografia del Doria:

Non è una metodologia storica perfettamente sicura, ma io non pretendo di fare la storia di questo popolo, quando lo contemplo intorno al casotto dei pupi o altrove; obbedisco solamente a una spinta irresistibile della mia curiosità sempre all'erta, e non è colpa mia se, avendo alquanto cognizioni di storia generale e di particolare storia napoletana, mi vien fatto, involontariamente, di istituire raffronti e paralleli, di trarre conseguenze, di risalire a cause remote. Ne nasce una storia fantastica, quale può concepirsi con l'unione illegittima delle mie piccolissime facoltà artistiche con le mie scarissime facoltà storiche. Non credo che si possa essere più modesti, più coscienti del proprio invisibile posto nelle grandi categorie dei valori umani, e sono certo, in conseguenza, che mai si apriranno per me le porte dell'Accademia, e mai coprirò la mia testa con la feluca ornata d'una penna di struzzo.

È un pezzo d'uno scritto redatto nel 1929, e sono tutte parole senza amarezza, né condite di quella falsa ipocrisia di chi si nasconde, *et cupit se ante videri*. Il Doria sentirebbe perfino l'uggia di avere delle ambizioni!! Difatti gli accademici nati pensano solo agli scrittori « conformisti », conformisti sotto il duce e conformisti sotto il Vaticano, ma non si ricordano mai d'un Gino Doria! Ebbene, è facile prognosticare che fra pochi anni nessuno più ricorderà le « dicerie » dei vari « romaneschi », che ancora oggi vivono ma che sono nati idealmente nella Roma visitata da Giacomo Leopardi nel 1822, la città degli abati, dei monsignori, e degli antiquari. Ricordate le battute leopardiane? « Tutto il giorno ciarlano e disputano, e si motteggiano nei giornali, e fanno c a b a l e e p a r t t i ». Vi si odono « i più santi nomi profanati, le più insigni sciocchezze levate al cielo; i migliori spiriti di questo secolo calpestati come inferiori al minimo letterato di Roma ». Il Leopardi giudicava tutto questo uno spettacolo miserando: « quel veder la gente fanatica della letteratura, quel misero traffico di gloria e di gloria invidiata, combattuta, levata come di bocca dall'uno all'altro »; quei continui partiti, « dei quali stando lontani non è possibile farsi un'idea, quell'eterno discorrere di letteratura, e discorrerne sciocchissimamente, e come d'un vero mestiere, progettando tutto il giorno, criticando, promettendo, lodandosi da se stesso, magnificando persone e scritti che fanno misericordia ». « Mi avvilisce in modo », aggiungeva il Leopardi, « che s'io non avessi il rifugio della posterità, e la certezza che col tempo tutto prende il suo giusto luogo (rifugio illusorio, ma unico e necessarissimo al vero letterato), manderei la letteratura al diavolo mille volte ».

Erano citazioni queste che io facevo in un mio volume sulla *Critica letteraria contemporanea*, nel 1942; ma dopo quindici anni devo dire che la letteratura « romanesca » (non alludo naturalmente ai bravi poeti dialettali), è identica oggi come allora: sotto le insegne di Mussolini ieri, sotto le insegne del Vaticano oggi. Gli accademici d'Italia vivono alcuni, negli stessi Lincei pur rinnovati dal Croce, i quali s'industriano per perpetuare i vecchi metodi e le vecchie cricche. È un fenomeno di metempsicosi.

Ora Gino Doria è stato sempre antifascista, ha scritto pagine corrosive, bonariamente ironiche, contro quel regime che voleva sollevare Napoli, livellandola sul piano di altre città italiane: una Napoli imbiancata, quasi essa fosse un sepolcro. E però egli non può venire mai in mente agli eterni accademici di oggi.

Ma quello che sorprende il lettore, è la grande erudizione posseduta dal Doria, e il suo attento acume filologico: si legga il suo commento al poemetto *Il guarracino* (un pesce che va a nozze), e si vedrà la competenza ittologica del curatore. Viene in mente Vittorio Imbriani, che sorprendevo per la sua grande dottrina dantesca, e per il suo gusto folkloristico; ma il Doria non ha il cattivo carattere dell'Imbriani. Egli motteggia, ma con un sorriso di distacco dalle beghe di questo mondo. Significativa la raccolta, che egli ha fatto di alcuni aneddoti crociani: ma si dirà (questi erano stati già stampati nel 1936), che essi sono motti del Croce, e non motti del Doria. Indubbiamente: ma l'averli saputi raccogliere e trascrivere con una misura da artista è tutto merito del Doria. Su per giù il suo è il caso dell'*Esopo moderno* del Pancrazi, il quale ha ripreso le vecchie favole, ma bastava talora un titolo a modificare e a modernizzare l'antico racconto. Saremmo tentati di citare qualcuno di questi aneddoti: ricorderemo almeno il quindicesimo, sulla « Ronda »:

C'era una volta, a Roma, una rivista letteraria, così moderna nei suoi intenti, che un bel giorno i suoi redattori, stupiti e ammirati di sé, scopersero Leopardi, e furono anche così generosi, da farlo conoscere agli italiani. Non dico che in quella celebre rivista non scrivessero anche alcuni giovani che poi han saputo dare conto di sé, ma erano eccezioni. Il carattere generale della « Ronda » (perché non nominarla?) era tale da giustificare l'epigramma del Croce:

« — La ' Ronda ' — egli diceva, — è un circolo, in cui, quando due si incontrano, l'uno dice: — Io sono impotente —, e l'altro, tendendogli la mano, — Anch'io —, e si congratulano l'uno con l'altro ».

Poi c'è un aneddoto su un filosofo che da Napoli è passato a Pisa e poi a Torino, indubbiamente molto stimabile come studioso; ma ecco l'aneddoto crociano:

Era, tra i frequentatori del Croce, un giovane (allora!) filosofo napoletano: insistiamo sul fatto che era « napoletano », e si vedrà, ora, il perché dell'insistere. Questo Guzzo (via, ci è scappato!) aveva, come tutti gli uomini e come tutti i filosofi, un certo numero di pregi e un certo numero di difetti. Tra questi ultimi, e in prima linea, era un fastidioso « toscaneggiare ». Mai da quella bocca una parola, una frase, un costrutto, un modo proverbiale del colorito dialetto partenopeo. Vi fioriva, invece, la più leziosa risciacquatura d'Arno. Era di quelli, insomma, che, per esprimere l'ammirazione, gemono flautamente:

— Oh, la bella cosa! —

Trasferito a Torino, si consigliava col Croce su ciò che avrebbe potuto fare nella regale città. E il Croce gli diede l'arguto consiglio: « Imparate il napoletano »!

Altri aneddoti si potrebbero riferire, ma noi non vogliamo dar dispiaceri a nessuno; soltanto ci sia consentito qui in fondo di osservare qualcosa sulla prosa del Doria, una prosa sciolta e moderna, ma tutta patinata di antico. Si leggano le pagine *Sogno d'un bibliofilo*, dove il Doria racconta d'un suo viaggio in sogno, fatto insieme con Riccardo Ricciardi, in un paesetto del Cilento, a trovare una vecchia zia in un suo « maniero », dove si possono ammirare « le più rare edizioni: papiri ancora arrotolati, e palinsesti e codici di venerabile antichità, e incunaboli sconosciuti o ritenuti smarriti,

autografi preziosi, disegni originali e incisioni, collezioni complete di determinati scrittori o epoche e di determinati tipografi ». Sono pagine che si leggono con grande diletto, e che fanno vedere l'artista misurato in ogni sua espressione. Il Doria, dopo il Croce, e naturalmente dopo Fausto Nicolini infaticabile ancora secondo la scuola del Croce, è oggi il più grande erudito napoletano; ma la sua erudizione, e su questo ci preme insistere, è sempre in funzione della sua arte e vorrei dire anche della sua poesia.

LUIGI RUSSO

IL PRIMO CINQUANTENARIO DELLA MORTE DEL CARDUCCI

Il primo cinquantenario della morte di Giosuè Carducci è stato celebrato in uno squallore di motivi che non tocca tanto il poeta, quanto la situazione stessa generale d'Italia; il rafforzato vaticanismo, la scarsa intelligenza letteraria degli stessi « repubblicani storici » (l'arretramento ideologico nel campo politico è anche arretramento nel campo del gusto e della critica letteraria), la polemica per un famigerato processo, che si viene svolgendo sui giornali, un processo da fare impallidire quel processo Fadda, che aveva chiamato lo sdegno del Carducci giambico, hanno fatto sì che molti gazzettieri si sono scordati del poeta Carducci. Il giornale dei repubblicani, *La voce repubblicana*, ha voluto commemorare il 21 febbraio il Carducci, ma nella forma più idiota e infantile che si potesse immaginare. Una collaboratrice di quel giornale, che probabilmente ha fatto solo le scuole serali, giungeva a trovare retoricissima quella mirabile strofa dell'ode barbara *Dinanzi alle Terme di Caracalla*:

Ed un ciociaro, nel mantello avvolto
grave fischando tra la folta barba,
passa e non guarda. Febbre, io qui t'invoco, nume presente.

Altro che Carducci senza retorica, badava a ripetere la pulcella; ed è giusto che essa dicesse così, perché la retorica è nello spirito di molti lettori o di molte lettrici del nostro poeta, e quindi è probabile che sia nello spirito della sedicente scrittrice.

Al tempo stesso, *L'avvenire d'Italia*, il 16 febbraio pubblicava un articolaccio vituperoso contro il Carducci, e si diffondevano male voci in tutta l'Italia per arbitrari interventi del cardinale Lercaro, fino ad accreditare che il Presidente Gronchi sarebbe stato sconsigliato da quel solerte presule di partecipare alle commemorazioni ufficiali di Bologna. Sia vera o non sia vera la notizia, è certo che la commemorazione ufficiale, nonostante che l'oratore presentasse un Carducci rabbonito contrito e confesso, non ha avuto un'eco molto favorevole nella stessa città petroniana. Del resto, anche il sindaco di Pietrasanta se ne tornò sdegnato da Bologna, trovando troppo dolcificato il Carducci, per non dire clericalizzato, dal commemoratore, e poi perché nessuno osò ricordare che il Carducci era nato proprio a Pietrasanta.

Ma si sa bene che dei poeti molte città si contendono la gloria dei natali, come avvenne di Omero; e viene a taglio ricordare un verso del Manzoni, « ma patria el non conosce altra che il cielo ». Abbiamo letto dei giornali in cui appariva chiaro che molti gazzettieri credevano che il poeta fosse emiliano o addirittura romagnolo: altri che fosse nato in Maremma, altri che fosse nato in Firenze. Quarant'anni di devastazione culturale, dovuta al fascismo e alla controriforma oggi imperante, sono dunque riusciti a cancellare il ricordo del Carducci che piacque ai giovani della mia generazione, non escluso il direttore di questa rivista? ¹

¹ Alludevo al Togliatti, perché l'articolo vedeva la luce su « Rinascita ».

Gli italiani in questo momento sono piuttosto interessati, e non a torto, al processo Montesi, o altri sono tutti intenti a costruire una trincea sia pure di cartapesta contro l'invasione dei partiti di sinistra. Significativo a questo proposito l'articolo di Mario Missiroli, pubblicato il 17 febbraio sul *Corriere della Sera*, dove era descritto un Carducci partigiano e animosissimo contro i comunisti, i quali, se non ci inganniamo, tra il 1890 e il 1900 non avevano alcuna espansione e nominanza in Italia. Ma l'editorialista del *Corriere della Sera* aveva interesse di battezzare come comunisti quei socialisti, contro cui il Carducci nella sua tarda età scrisse dei brutti e infelici versi.

È noto l'episodio del cardinale Lercaro, che non si fece rappresentare in nessun modo alla cerimonia ufficiale, perché il Carducci restava sempre un nemico della chiesa cattolica. Prevalse quindi la tesi retorichissima d'un Carducci « poeta della patria », come potrebbe essere, ahimè, Francesco Dall'Ongaro, o Luigi Carrer! A noi non son piaciuti poi quei molti che hanno tirato fuori il Dio del Carducci, da lui mentovato nel discorso *Per la libertà perpetua di San Marino*: c'è ancora da ripetere che quello era il famoso Dio di Mazzini, cioè un Dio maturato durante l'esperienza illuministica? Il Dio mazziniano aveva una lunga tradizione, che dagli storici viene chiamata del deismo, deismo che non ha nulla a che fare col cattolicesimo. Volerlo confondere col cattolicesimo significa non avere veramente rispetto del cattolicesimo. Un deismo che nel Carducci poi era fortemente impregnato di ellenismo e di paganesimo, tanto che le generazioni carducciane amarono dirsi pagane, fino al D'Annunzio e allo Scarfoglio. Ma passi pure tutto questo: quella del « poeta della patria », è la formula più evasiva e più equivoca che uno storico potesse mai immaginare.

Noi ci eravamo illusi che potesse essere cambiato il punto di vista di molti nostri contemporanei rispetto al nostro poeta, che fu detto ai suoi tempi anticlericale per eccellenza. Noi non neghiamo l'anticlericalismo del Carducci, ma bisogna fare diverse distinzioni. Carducci fu anticlericale, o meglio antivaticanista, perché amò l'Italia, e, a amarla, bisognava per forza corroborare lo spirito nazionale, nel momento più acuto della sua gestazione e della sua crescita.

Abbiamo fatto intendere che la religione del Carducci è quella venuta fuori dall'illuminismo settecentesco; nel diroccare il vecchio Dio, gli illuministi serbarono sempre un tabernacolo per un Dio feroce e ignoto, come lo voleva lo stesso misogallico Alfieri; peraltro, un Dio vago messianico, mansueto, gentile, come lo volevano altri spiriti usciti da quel movimento. Fu questo il Dio per dir così massonico, rappresentato dal Carducci in alcuni versi famosi, « Oh, allor che del Giordano ai freschi rivi traeva le turbe una gentil virtù », versi che abbiamo letti raccolti in una *Antologia dei poeti cattolici*, a cura di G. Papini e di Giuseppe De Luca. Tanto i cattolici sono di bocca buona e vorace!

Versi che noi non abbiamo mai approvati, perché piuttosto rugiadosi, e in verità scritti in polemica contro la tirannide teocratica del papa Pio IX. Poi ci sono i famosi versi della *Chiesa di Polenta*, sui quali non vogliamo citare il nostro giudizio, ma il giudizio di un grande defunto, di Benedetto Croce, il quale, nel suo *Giosue Carducci*, apparso in terza edizione ancora nel 1953, aveva osservato: « Qual meraviglia che il Carducci celebrasse l'incanto dell'« Ave Maria » nei versi della *Chiesa di Polenta*?... Perché non avrebbe dovuto dare a quei sentimenti umani i nomi che storicamente portavano, e che avevano meritato? questo è bene dire chiaramente, perché gente di buone intenzioni, ma di facile contentatura, e altra meno candida, e che coltiva la varia opportunità politica e non politica, si sono date molto da fare, negli ultimi anni, per alterare la verità circa la religiosità del Carducci, e non hanno esitato a promuovere cerimonie ecclesiastiche e a spruzzare di acqua benedetta la tomba in cui egli riposa » (p. 147).

Una contessa bolognese, che tentava di fare la santa Caterina, ma soltanto nei salotti, e voleva riconvertire alla fede cattolica il poeta, si ebbe una lettera del poeta nel 23 dicembre 1905, in cui egli, dopo aver passato in rassegna le notevoli differenze di tono e di valutazione nei riguardi di Dio e del Cristianesimo, osservava e riconosceva rudemente: « Certo alcune espressioni son troppo, ed io, senza adorare la divinità di Cristo,

mi inchino al gran martire umano». Ancora una volta veniva affermata, alla vigilia della morte, la posizione del deismo e del vago cristianesimo mazziniano.

E non diciamo nulla del suo ossequio alla monarchia del Savoia, perché la famosa alcaica dedicata alla Regina Margherita a noi è parsa una poesia di argomento medioevaleggiante, e però va annoverata più che tra le poesie encomiastiche, che egli non scrivesse mai almeno nell'età matura, tra le poesie di argomento medioevale, come *Faida di Comune*, *Comune rustico*, *La canzone di Legnano*. La Regina Margherita, in quell'alcaica, avrebbe detto il De Sanctis, ci stava soltanto a pigione. E altrove ne ho dato la dimostrazione.

Della poesia carducciana si è parlato scarsamente in questo primo cinquantenario; si è preferito parlare della sua politica, e delle sue credenze religiose. Del politico è stato ricordato, in qualche giornale letterario foraggiato dall'Azione Cattolica il nazionalismo originario del giovanissimo Carducci, che noi in altra occasione abbiamo chiamato *paesanism*, come quello di Giuseppe Giusti, per dirne naturalmente molto male, e a ragione. Della religione poi si è concluso *tout court* che quella del Carducci era la religione cattolica. Ma il marchese Filippo Crispolti fu molto più discreto, quando commemorò il poeta versiliese nel *Momento* di Torino del 17 febbraio 1907, se arrivò a ricordare queste righe di una lettera del Carducci: « Io per molto tempo non ho creduto in Dio, ma adesso ci credo; una cosa ancora mi separa da lei: non credo ancora in Gesù Cristo, ma col tempo, chissà ». Se non ci inganniamo, nella nostra scarsa cultura teologica, Cristo è una Persona molto importante della santissima Trinità. Vogliamo però dire che il Carducci sia rimasto a quell'altro famoso verso, « Cruciato martire, tu crucii gli uomini »? Noi non abbiamo nessun interesse a incrudire gli accenti, per questo argomento della religione; dobbiamo soltanto protestare che, salvo gli accenni di qualche critico isolato, come il Cecchi e il Valgimigli, nessuno ha voluto mettere l'accento sul Carducci poeta. E questo è stato il maggiore oltraggio che si sia potuto fare al nostro scrittore.

16 marzo, 1957.

P. S. - Naturalmente questo mio articolo è stato redatto due mesi e mezzo fa; e però non può tener conto delle molte commemorazioni che sono venute fuori particolarmente a Bologna. Io lo pubblicai un mese dopo la morte del Carducci, e a ragione lo pubblicai in « Rinascita », perchè alcuni uomini di sinistra si erano lasciati andare a dare dei giudizi frettolosi e compatitorii sul poeta versiliese. Il Carducci invece rimane un grande poeta, e io ricordavo bene che anche Palmiro Togliatti aveva scritto di lui qualche anno fa, ricordando che il maestro della generazione nostra era stato Carducci, e non Gabriele D'Annunzio.

Ora è venuta fuori la storiella della signorina Tincani, la figlia di Carlo Tincani, pubblicata sul giornale più clericale d'Italia, cioè il « Corriere della Sera », la quale racconta delle strane fole sulle ultime ore e sui funerali del Carducci. Tale storiella mi è stata smentita energicamente da Manara Valgimigli, che fu presente alle ultime ore del poeta e ne seguì i funerali. Perché la signorina Tincani non va a testimoniare anche al processo Montesi, vista questa sua ricca vena inventiva? La testimonianza della Tincani è convalidata però dall'autorità d'un padre gesuita, Domenico Mondrone. Noi faremmo buon viso a queste affettuose fandonie, che ancora si raccontano delle ultime ore del poeta, ma ci offende l'ispirazione non disinteressata di esse. Non vogliamo ripetere il commento che abbiamo fatto a proposito della morte di Concetto Marchesi. Queste baie sono un contributo al trionfo temporale della Chiesa di Roma, non a un approfondimento della sua vita religiosa, e tanto meno non valgono come testimonianza affettuosa per la « salvezza dell'anima » del Carducci. Ai padri gesuiti importa poco della salvezza delle anime, importa invece, e molto, il rafforzamento sempre maggiore del potere temporale. Del resto padre Lombardi qualche anno fa deve aver pubblicato due volumi, in cui ci ha potuto dimostrare che tutti ci salveremo, e nessuno andrà all'inferno. Della quale conclusione noi siamo stati in tutto e per tutto persuasi, e in essa noi idillicamente riposavamo. Ma ora ci viene un dubbio: ci salviamo, anche se fossimo calvinisti, buddisti, o maomettani, o deisti? O bisogna credere necessariamente nel Dio cattolico? Nel Dio del 18 aprile cioè?

LUIGI RUSSO

CHIOSA VERGHIANA

In un osceno opuscolo, indirizzato a molti professori di licei o istituti tecnici, un broccolone ha messo fuori una nuova interpretazione verghiana: la *Puddara* deve scriversi con l'accento sulla *u*, *Pùddara*, e significherebbe la farfalla notturna, e, con valore figurato, la Stella Polare. Ora questo zotico poteva consultare lo stesso Verga, il quale (nelle *Lettere al suo traduttore*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 45) scrive:

« *La Puddàra*, modo popolare in Sicilia di chiamare *les pleiades* ». E in un luogo dei Malavoglia la *Puddàra* è chiamata « Le Gallinelle ». Del resto già il Tommaseo annotava al suo tempo: « *Gallinelle* chiamano i contadini una costellazione che sono le Pleiadi. Le Sette Gallinelle. In Lombardia, gallinette ». E la stessa spiegazione il mio broccolone potrebbe trovare (gli vogliamo alleviare la fatica della ricerca) nel *Vocabolario etimologico italiano* di Angelico Prati, edito da Garzanti, alla p. 779, voce *Plèiadi*, e ancora alla voce *Gallinella*, nel volume V del *Dizionario enciclopedico italiano* (Treccani).

Da questa ignoranza e presunzione i lettori desumano gli spropositi di quel tale manuale dello stesso autore, che dovrebbe andare per le scuole italiane, e che noi non abbiamo avuto torto di recensire rispettosamente ma severamente.

LUIGI RUSSO

IL PREMIO « VIAREGGIO »

Il direttore di questa rivista comunica ai suoi lettori che egli è tornato a presentare, per la terza volta, le sue dimissioni dal comitato dei giudici per il Premio « Viareggio ». Le aveva presentate già nel 1955, e nel 1956, ed erano state respinte; ma chi scrive queste righe non si sa persuadere che si possa disporre della sua volontà come ai tempi di Mussolini. Mi sono dimesso, semplicemente perché nel mese di agosto ho l'abitudine di fare un viaggio all'estero, ed è il solo mese di vacanza che io mi concedo. Comunque vadano le cose al comitato direttivo, io mi considero dimissionario e non facente più parte del Premio « Viareggio ». Saluti al Presidente Repaci e ai colleghi tutti.

LUIGI RUSSO

SEGNI DI RIPRESA NEL NOSTRO CINEMA?

Vi sono segni di ripresa del nostro cinema: alcuni registi sono tornati al lavoro, si sente parlare con insistenza di nuovi interessanti progetti, un paio di film (tra i quali *Il ferroviere* di Germi) hanno avuto un buon successo commerciale: ma quello che importa sottolineare è che una certa aria di novità sembra essere entrata nell'ambiente.

L'ultimo film che Visconti sta girando, *Le notti bianche* è stato progettato secondo una formula tipo *Associateds Artists*, cointeressando alla produzione regista ed attori e preventivando scrupolosamente ogni spesa. Gassman ha girato il suo *Kean* a tempo di primato dopo aver pianificato in anticipo il lavoro minuto per minuto, ed aver preparato tutte le scene provandole varie volte prima di iniziare a girare.

Visto il successo di *Poveri ma belli*, un film a basso costo assai ben curato, prodotto da Lombardo, altre case pensano di orientarsi verso questo genere che si affida ad una certa freschezza nell'interpretazione di giovani attori (abolendo i Divi consacrati), ad una pulizia formale, ad una particolare cura nella sceneggiatura, evitando ogni inutile spreco.

Questo risveglio si deve in parte alla nuova legge entrata in vigore (che peraltro presenta dei gravi difetti e ne parlerò in altra occasione), ma molto, io credo, alla pervicacia con la quale la critica da anni si va battendo per un miglioramento, anche organizzativo, del nostro cinema.

Ed è confortante, mi pare, che proprio nel periodo di crisi più acuta del cinema italiano, sia stata pubblicata tutta una serie di nuovi saggi e studi sui problemi del film, su registi ed attori in collane dichiaratamente popolari di cui talune diffuse anche nelle edicole dei giornali (la Sedit, *Tascabile del Cinema*, dove è uscito l'interessante ed acuto profilo di Giulio Cesare Castello su *William Holden*).

Così Guanda ha ripreso quella *Piccola biblioteca del cinema* (arrestatasi nel 1952-53 dopo quattro numeri) con la pubblicazione di tre saggi, rispettivamente di Tommaso Giglio su *Marilyn Monroe*, di Renzo Renzi su *Federico Fellini* e di Tom Granich sull'ottimo attore recentemente scomparso *Humphrey Bogart*.¹

Dei tre di gran lunga il più importante è quello di Renzi: non solo per la profondità della disamina e l'intelligenza dei giudizi, ma anche perché il suo saggio si volge ad esaminare l'opera di un regista, cioè di un *autore*.

Gli scritti di Giglio e di Granich invece parlano di due attori, cioè di *interpreti*: il che, metodologicamente, consente un discorso meno preciso, perché la personalità di un interprete cinematografico per grande sia, non si presta che ad indagini sul costume, a riferimenti cronachistici, ad osservazioni sullo stile di recitazione. Ed ognuno vede che si tratta di elementi fuggevoli, che non assumono l'aspetto di un'opera autonoma e compiuta. Gli interpreti sono uno soltanto dei molteplici elementi che l'autore cinematografico — il regista — raduna, dirige, concerta; essi, con tutti i tecnici, partecipano alla concretizzazione diciamo, alla completezza dell'opera altrui.

Così la *Marilyn Monroe* di Giglio è un pretesto per un discorso, senz'altro interessante, sul divismo: per esempio è ben sottolineata l'evoluzione del *sex appeal* che, da elemento marginale nella personalità della Diva del muto, passa a divenire prevalente e fondamentale nelle *pin-up* attuali: e si nota esattamente la derivazione della Monroe dalla Jean Harlow, la *vamp* dell'anteguerra, modello insuperato di ragazza fisicamente aggressiva dai capelli platinati. Ma si tratta pur sempre di osservazioni inerenti a fatti del costume, ad aspetti di contorno del cinema valutato dal punto di vista artistico.

Il volumetto (che ha numerosi errori di stampa oltre a un misterioso e ripetuto ben cinque volte *I fratelli Karamanzof*) presenta anche taluni lati negativi: la Monroe è troppo sbrigativamente liquidata come *pin-up* — e sia pure la quintessenza delle *pin-up* — mentre ha dimostrato in *Quando la moglie è in vacanza* (Wilder 1955) di essere anche una attrice spigliata e colma di intelligente autoironia.

Del resto il Giglio non accenna neppure sia al film di Wilder sia al successivo *Fermata d'Autobus* (Logan 1956) che segnano per la Monroe un notevole passo avanti nei confronti dell'interpretazione prestata in *Niagara* (Hathaway 1953), così grossolana e priva di finezza. Si tratta di omissioni assai importanti, ed il saggio ne esce menomato in tal modo da far dubitare seriamente della sua utilità.

Più completo invece è l'*Humphrey Bogart* di Tom Granich, rapida biografia che giunge fino all'ultimo interessante film interpretato dall'attore americano prima della morte, *Il colosso d'argilla* (Robson 1956).

Bogart (che tra l'altro è sempre stato un fervente democratico ed un sincero antifascista) era un attore in possesso di grandi mezzi, affinati da una sensibilità ed una partecipazione umana ai casi del personaggio veramente fuori del comune. Le parti che egli prediligeva, quelle di un uomo duro e sprezzante, ma con una propria dirittura morale (anche se per avventura portava i panni del fuorilegge), tendevano a somigliarsi tra loro, per cui Duke Mantee, il gangster della *Foresta pietrificata* (Mayo 1936) o quello della *Strada sbarrata* (Wyler 1937) non sono molto distanti dal detective de *Il mistero del falco* (Huston 1941) o de *Il grande sonno* (Hawks 1946). Affermatosi come tipo, Bogart è stato diretto da alcuni tra i migliori registi di Hollywood ed è riuscito a parteci-

¹ TOMMASO GIGLIO, *Marilyn Monroe*; RENZO RENZI, *Federico Fellini*; TOM GRANICH, *Humphrey Bogart*, Modena, Guanda, « Piccola Biblioteca del Cinema », nn. 5-6-7.

pare ad un numero considerevole di buoni film. Il che, come osserva Granich, è il miglior elogio che si possa fare ad un attore.

Il terzo volumetto della serie è finalmente dedicato ad un regista, Federico Fellini.

Con quell'equilibrio critico che è la sua dote migliore, Renzo Renzi ha dedicato al Fellini un saggio esemplare e per molti versi chiarificatore. La complessa personalità di questo regista (che con *La strada* ha entusiasmato la critica straniera, a Parigi, specialmente, ed anche a New York ed ha ottenuto uno straordinario successo di pubblico) è stata analizzata in brevi pagine con una acutezza di giudizio veramente illuminante.

Si vedano le annotazioni sui pretesi « interessi sociali » di Fellini (cari a certa pubblicistica cattolica) ridimensionati nel più esatto ambito di una « socialità di chi vive in un piccolo gruppo, una cerchia di amici, tra i quali sfogarsi raccontando tutto di sé e degli altri, confidenzialmente, senza preoccupazioni e programmi, badando specialmente ai curiosi incidenti ». Dove in poche righe si enucleano i temi fondamentali dell'opera di Fellini: il continuo ritornare sulla propria cronaca personale, il ripeterne gli avvenimenti più minuti lyricizzandoli e, *si parva licet*, eroicizzandoli: l'amore per i « curiosi incidenti », per le storie più singolari rievocate con un patetico moralismo: e, infine, un certo disordine, una tal quale incertezza nel reggere i fili della vicenda narrata.

Io non sono tra gli entusiasti di Fellini: non apprezzo il suo filosofeggiare, mi urta il suo lacrimoso sentimentalismo, mi irritano le leziosità della Masina, moglie ed interprete principale. Ed è perciò che il film che più mi è piaciuto è *Lo sceicco bianco* — ingiustamente sottovalutato — come l'unico nel quale quei difetti non appaiono, o quanto meno non sono così evidenti come nelle opere successive. Già nei *Vitelloni* — che pure è un buon film — sentimentalismo e filosofemi fanno di quando in quando capolino, accanto a spiacevoli cadute di gusto (l'episodio del capocomico pederasta). Il limite estremo di questi difetti si avrà con *La strada*: che è senza dubbio un'opera notevole, ma piena di pateticismo, di simbolismi, avulsa da ogni riferimento concreto ad un mondo vero, a uomini e cose reali, e con un personaggio fumettistico — il Matto — filosofeggiante nella maniera più deteriore e dilettesca (quel dialogo sui sassi e le stelle!).

Un passo avanti, mi sembra, ha significato *Il Bidone*, malgrado i gravi errori di sceneggiatura e lo squilibrio tra la prima e la seconda parte; ma almeno non vi sono velleità pseudofilosofiche o arzigogoli metafisici. Fellini ha terminato in questi ultimi giorni *Le notti di Cabiria*: auguriamoci che esso segni quel decisivo chiarimento interiore di cui il nostro regista sembra avere bisogno per chiudere il capitolo « tentativi » e darci quel grande film che da lui noi tutti attendiamo; poiché egli ha l'intelligenza ed i mezzi per farlo.

GIORGIO MOSCON

IL CONSIGLIO SUPERIORE DELLA MAGISTRATURA

Si ammette generalmente che la Magistratura italiana è uno dei non molti settori della struttura statale del nostro Paese ove la corruzione non alberga, come risulta evidente a tutti coloro che per necessità professionali sono ogni giorno a contatto con i Giudici. Non che tra questi non possa forse mancare qualche eccezione: ma si tratta appunto di eccezioni, tanto più evidenti quanto più rare. Senza voler azzardare dei giudizi, aggiungerei che queste eccezioni potrebbero essere del tutto escluse se gli stipendi dei Magistrati fossero sensibilmente elevati, adeguandoli all'importanza del compito che i Magistrati stessi svolgono nello Stato ed evitandosi, in tal modo, che ad uomini che non guadagnano due milioni in un anno venga affidato il giudicare su vertenze relative a guadagni di due milioni al giorno (con le ovvie occasioni di facile corruttela insite in situazioni del genere).

Non è da nascondere peraltro che questo giudizio positivo, allorché dalla corruzione classica — quella per denaro — si passa alla capacità di resistere alle pressioni politiche, non è più così saldo e sicuro: si tratta anche qua di casi isolati, che non coinvolgono l'intera Magistratura, cosicché sarebbe oltremodo azzardato ed ingiusto generalizzare. Ma taluni tristi ricordi durante il periodo fascista e talune non piacevoli esperienze recenti inducono a ritenere che, proprio per la pubblicità delle sue funzioni, qualche Magistrato non ben saldo nella propria coscienza possa facilmente cedere a pressioni che giungono dall'alto, da Ministri e da Vescovi, o da tutti quei personaggi che possono domani avere peso determinante sulla « carriera ».

Proprio per evitare questo pericolo la Costituzione ha sancito l'indipendenza della Magistratura, sottraendola ad ogni possibile influenza — particolarmente del potere esecutivo — con la creazione di un nuovo organo, il Consiglio Superiore della Magistratura che ne determina l'autogoverno (artt. 101, 104, 107 della Costituzione).

Dopo anni di attesa il Governo ha provveduto ad estendere un disegno di legge per la regolamentazione del Consiglio Superiore della Magistratura, disegno che sta compiendo ora il proprio iter parlamentare. Malgrado la sua palese incostituzionalità, rilevata anche dal recente Congresso dei Magistrati, il progetto governativo è stato approvato dal Senato (29 novembre 1956) ed è ora di fronte alla Camera, dove, speriamo, sarà bocciato senza remissione, tanto evidente ne è il contrasto con il dettato Costituzionale.

Il Presidente Peretti Griva, in un suo recente articolo (*L'Espresso*, 17 marzo '57, n. 11, p. 4) ha già sottolineato il gravissimo vizio del progetto, che ha sottoposto al controllo del Ministro Guardasigilli tutto il funzionamento del Consiglio, ricreando quella soggezione della Magistratura al potere esecutivo che la Costituzione aveva voluto eliminare decisamente.

Intendiamoci: il fatto che il Governo abbia previsto nel suo disegno di legge l'intervento (anticostituzionale) del Ministro, non è dettato soltanto da spirito inguaribilmente reazionario. Vi è anche una preoccupazione più sottile, di natura politica; essa si presenta pubblicamente sotto la nobile veste della necessità di evitare che un potere dello Stato, e così importante come quello Giudiziario, sia del tutto estrinseco allo Stato stesso, cioè al suo ordinamento che non si articolerebbe più nella tripartizione tradizionale: potere legislativo, potere esecutivo, potere giudiziario. La prassi dello Stato borghese-liberale aveva legato ed intimamente connesso tra loro i tre poteri. L'indipendenza e l'autogoverno del Giudiziario sembra ora far crollare uno dei pilastri e si paventa la creazione di uno Stato nello Stato. Timore rispettabile, invero, e particolarmente ammirevole poiché proviene da una parte politica che non poco ha contribuito a quello screditamento del *senso dello Stato*, iniziatosi prima col Fascismo e portato poi all'esasperazione col trionfo del guelfismo dopo il 1948.

Resta solo da osservare che la Costituzione ha stabilito che il Consiglio Superiore della Magistratura sia presieduto dal Presidente della Repubblica proprio per riaffermare, con la presenza del rappresentante medesimo dello Stato italiano, la soggezione naturale ad esso Stato di ogni suo organo.

In realtà la preoccupazione governativa è di origine politica più « pratica »; essa è dettata dalla sfiducia nella Magistratura, da dubbi sulla sua capacità di indipendenza, da timori di strapotere; e perciò si intende controllarla e dominarla. Ora non si dice, in astratto, che questa concezione sia giusta o sbagliata, da respingere o da accogliere. Limitiamoci ad osservare che si tratta di una preoccupazione esclusivamente politica, con tutti i pro ed i contro che ogni posizione politica porta con sé. Se si è convinti della sua giustezza, si deve allora avere la forza ed il coraggio di affrontare la situazione nella sua realtà. Poiché la Costituzione *impone* l'autogoverno e l'indipendenza della Magistratura, se questa norma non incontra il favore del Governo, ebbene che esso provveda ad iniziare la procedura di revisione di quegli articoli della Costituzione. A viso aperto e senza infingimenti, cosicché ogni partito, ogni forza politica prenda posizione sul problema. Ma non si cerchi con tortuose manovre di eludere la legge, come fa il progetto.

di cui si discorre, ammantando con ipocrite manifestazioni formali di ossequio la violazione più evidente e precisa della Costituzione. Violazione che il Peretti Griva nell'articolo citato ha illustrato con estrema chiarezza e su cui conviene quindi non insistere ulteriormente.

Preferisco piuttosto soffermare la mia attenzione su un punto che l'illustre Magistrato non ha esaminato ex professo, parendogli un aspetto secondario della questione. Cioè la sproporzione della rappresentanza nel Consiglio delle diverse categorie di Magistrati. Il che a me pare invece un problema di primo piano (complicato ulteriormente dalla macchinosità del sistema di elezione in duplice grado).

Dispone dunque il disegno di legge che il Consiglio Superiore sia composto del Primo Presidente della Corte di Cassazione, del Procuratore Generale della Repubblica presso la stessa Corte, di diciotto componenti eletti dai magistrati ordinari e di nove componenti eletti dal Parlamento in seduta comune (art. 1). I diciotto componenti da eleggere dai Magistrati devono essere scelti: quattro tra i magistrati di Corte di Cassazione con ufficio direttivo, sei tra i magistrati di Corte di Cassazione, quattro tra i magistrati di Corte d'Appello e quattro tra i magistrati di Tribunale con almeno quattro anni di anzianità dalla promozione a questa ultima categoria (art. 1). Quindi il Consiglio sarebbe composto di dodici magistrati di Cassazione, quattro di Corte d'Appello e soltanto quattro di Tribunale (oltre ai membri eletti dal Parlamento). Nessuno di Pretura, nessun uditore od aggiunto giudiziario (art. 5).

Risulta subito evidente l'enorme sproporzione tra il numero dei componenti assegnato ai Magistrati di Cassazione e quello assegnato ai Magistrati di Tribunale: per rendersi conto di tale sproporzione si pensi che i giudici di Tribunale sono 3613 (con l'ultimo aumento dell'organico stabilito dalla Legge 27 dicembre 1956, n. 1444), quelli di Corte d'Appello sono 1380, mentre quelli di Cassazione sono 360.

Non credo che si debba essere dei fanatici della democrazia pura: abbiamo sentito in questi ultimi anni parlare tanti banditori della democrazia, democrazia, democrazia, che un certo sospetto nei confronti di questo termine sorge istintivo. Ma che 3600 Magistrati debbano avere 4 rappresentanti e 360 ne debbano invece avere 12, legittima, credo, il sospetto che non si tratti propriamente di una legge democratica.

Mi pare una norma ingiusta; data la quale, e tenuto conto del fatto che gli uditori e gli aggiunti giudiziari — cioè i Giudici all'inizio della carriera — non sono addirittura rappresentati, ne consegue che i Magistrati giovani non hanno praticamente voce in capitolo nel Consiglio. Il che è male. Poiché, con tutta la deferenza verso l'esperienza e la maturità dei Magistrati di Cassazione, bisogna sempre tener conto che essi — formati, tra l'altro, in periodo totalitario — non possono in genere sentire troppo viva la spinta per un rinnovamento democratico, l'esigenza di anticipare i tempi, di stare al passo col progresso: anzitutto per la posizione raggiunta e per l'età avanzata (ricordate? «I vecchi sono pericolosi: per essi è indifferente che cosa sarà del mondo!» ce lo dice G. B. Shaw che, tra l'altro, di vecchietta se ne intendeva). Poi per quel naturale conservatorismo che pare intimamente legato alla funzione del giudicare (ed aumenta man mano che si procede nella carriera); forse per quel certo distacco che prova verso le lotte e le diatribe dei litiganti chi obiettivamente deve giudicare — tutta la vita è lotta, ed il Magistrato per il suo dovere di imparzialità da questa lotta deve rifuggire —; forse per il rigoroso legalitarismo che diventa una seconda natura in chi le leggi deve ogni giorno applicare e che fa respingere ogni soluzione rivoluzionaria o comunque fuori dalla norma.

Senza richiamarci alla storia della Rivoluzione francese, basterà ricordare la strenua lotta che il Presidente Roosevelt dovette sostenere con la Corte Suprema degli Stati Uniti per riuscire a far approvare la legislazione del *new-deal* (ed anzi la resistenza della Corte fu spezzata solo allorché ne vennero mutati i componenti con persone vicine alle idee rooseveltiane).

Invece i Magistrati giovani sono maggiormente a contatto con la vita d'ogni giorno:

non si dimentichi che in Cassazione non giungono se non i processi più importanti ed in certo senso inconsueti e le discussioni avvengono nel clima rarefatto del puro diritto: è nelle Preture e nei Tribunali che si vivono i problemi e le aspirazioni, delusioni speranze e sconfitte della gente comune. Nel nostro ordinamento il Pretore, al contrario di quanto dice l'adagio latino, cura anche *de minimis*: ed è proprio questa continua vicinanza alle piccole miserie quotidiane, che induce molto spesso i Pretori a cercare di contemperare le esigenze della legge con quelle dell'umanità e dell'equità, e, talvolta, a far prevalere queste su quelle.

Non a caso i Pretori sono stati i più pronti a denunciare l'incostituzionalità di molte disposizioni fasciste, del Testo Unico di P. S. per esempio, e malgrado la più volte manifestata opinione contraria della Corte di Cassazione, hanno seguitato a respingere l'applicazione di quelle norme che soltanto un malinteso senso di continuità giuridica poteva considerare ancora efficaci.

L'assenza di queste forze giovani dal Consiglio Superiore della Magistratura (ben poco potranno fare i 4 giudici di Tribunale di fronte alla schiacciante maggioranza degli altri Magistrati) solleva dubbi più che legittimi sulla efficienza di questo organismo. Non solo, ma mi pare evidente come la mancanza di rappresentatività ne limiti anche l'autorità; a poco vale un potere che derivi la propria forza soltanto dall'imperio della Legge, quando manchi il convincimento che essa legge sia giusta. E che il progetto sia privo d'ogni più elementare giustizia un esempio basta a provare: delle tre sezioni nelle quali si divide il Consiglio — oltre quella disciplinare (art. 7) — la terza soltanto ha come membri i 4 giudici di Tribunale (art. 8): ed essa è chiamata a deliberare (art. 41, comma 3°) sulle promozioni a magistrato di Tribunale ed aggiunto giudiziario, sulla nomina degli uditori, dei vice-pretori onorari, dei conciliatori, dei vice-conciliatori e dei componenti estranei delle sezioni specializzate, e su provvedimenti riguardanti tutti i magistrati ivi elencati.

Si tratta, come ognuno può constatare, di argomenti che riguardano esclusivamente giudici di Tribunale, uditori ed aggiunti: ebbene questa sezione, di contro ai 4 giudici di Tribunale, è composta da 5 magistrati di Cassazione, 4 di Corte d'Appello e 7 componenti eletti dal Parlamento. Il che significa che l'opinione dei diretti interessati ben difficilmente potrà trovare accoglimento nell'eventuale contrasto di idee.

Ritengo non possano sussistere molti dubbi sulla fondamentale antidemocraticità del progetto di legge governativo.

La Camera deve ora pronunciarsi: se il progetto non verrà radicalmente modificato in una rielaborazione conforme a giustizia e al dettato costituzionale appare ineluttabile l'intervento della Corte Costituzionale. E sarebbe gravissimo — mi pare — costringere proprio coloro che debbono far osservare le leggi, i giudici, a ricorrere alla Suprema Magistratura della Repubblica per far dichiarare l'inefficacia d'una Legge dello Stato.

GIORGIO MOSCON

RECENSIONI

GLAUCO NATOLI, *Figure e problemi della cultura francese*, D'Anna, Messina-Firenze, 1956, pp. 399.

Il recente e bel volume di Glauco Natoli si apre con un breve saggio intitolato *Presenza di Montaigne*, in cui il Natoli ci mostra un Montaigne positivista « avant la lettre », analitico e verificatore; e si augura che « anche da noi, dove le ragioni di resistenza a Montaigne sono così varie e diverse, la conoscenza degli *Essais* si approfondisca e si allarghi ». Così questo breve scritto viene ad assumere un valore programmatico, e quasi la funzione di una *préface*, che ci avverte del senso unitario dei diversi studi che ci accingiamo a leggere.

Preclassicismo e Barocco è una chiara e importante « messa a fuoco » delle ultime ricerche e degli ultimi risultati a cui sono giunti gli studiosi moderni: il Natoli vi si mostra particolarmente vigile di fronte ad ogni possibile errore a cui si possa giungere o in cui si possa ricadere, per una tendenza, sempre rinnovantesi, ad una schematizzazione semplificatrice.

Ma è nei due saggi su d'Aubigné e su Sponde, riuniti sotto un unico titolo, *Il distacco dalla Pléiade*, che il Natoli dà pienamente la sua misura: saggi espressi in un linguaggio contenuto e fermo, che presuppongono una vasta e diretta cultura, sia storica che letteraria; una cultura che, senza mai straripare sul ragionamento pacato, persuasivo e limpido, sa attenersi al suo compito di rendere sicuro il giudizio letterario e piena la visione di un mondo trascorso. I rapporti stretti, reali, direi ispiratori, tra una vita che ora è storia e la poesia o la letteratura in generale sono costantemente adombrati nel modo più efficace. « Di fronte ai facili e perfetti rimatori e ai letterati purissimi dell'ultima *Pléiade*, osserva il Natoli, si ergono scrittori e poeti fortemente segnati dalla *tristitia* dei tempi ». Scrittori che meditano, come Du Bartas e Blaise Vigénère o, come d'Aubigné e Sponde, la cui storia si lega alle vicende di cui sono stati vittime e protagonisti. In essi va cercata la grande poesia del tempo.

Esaminati i primi due libri del *Printemps* di d'Aubigné nella loro struttura, nei loro temi e nel loro linguaggio, il Natoli ci mostra come con d'Aubigné si giunga a una nuova sensibilità poetica: quando è preda del suo furore, il poeta trova versi degni del migliore Rimbaud o del più limpido Mallarmé. Le *Stances* sono la parte « più personale, più espressiva di d'Aubigné ». Più tardi, ne *Les Tragiques*, egli giungerà ad eccessi e a deformazioni decisamente barocchi, ma in ogni modo, d'Aubigné ha il merito di aver creato uno stile tale da segnare il distacco da quel passato, « contro il quale aveva reagito per tempo, assai debolmente per altro, lo stesso Ronsard ».

Recente è la nostra conoscenza di J. de Sponde: la sua riesumazione, dovuta all'inglese Alan B. Boase, risale al 1930. I motivi addotti dal Boase per spiegare la scarsa notorietà di Sponde poeta, sono accettati dal Natoli; ma, esaminando il linguaggio e la cultura neoplatonica di Sponde, il Natoli aggiunge alle osservazioni del Boase, secondo il quale una delle principali caratteristiche di Sponde consiste nella riduzione delle trame poetiche al linguaggio parlato, che tale linguaggio è « interiormente misurato su zone di silenzio.... rotte da singolarità verbali quintessenziate.... Poetica dell'estremo, del meraviglioso, dell'ascendente.... ».

Il Natoli osserva che i ventisei *Sonnets d'Amour* sono stati pubblicati postumi, e

che il Boase non si è preoccupato di verificare l'ordine di successione adottato dal primo editore. Egli pensa, invece, che i sonetti vadano disposti in un altro ordine, secondo questo disegno: nascita dell'amore, coronamento di esso, e poi forzato distacco e assenza. Ordine, come ognuno vede, assai suggestivo.

Il rileggere i sonetti di Sponde nell'ordine indicato dal Natoli e sotto la sua guida è una vera gioia, e di rara natura. Il lettore ha l'impressione affascinante di veder sorgere un volto fortemente scolpito da una creta ancora informe. Lo Sponde che il Natoli ci fa vedere ci conquista in un modo lento e persuasivo: a noi stessi, leggendo i sonetti così concatenati, pare di approssimarci « ad una formula risolutiva, persuasiva ed illuminante », che svela il « carattere incorporeo e assoluto della sostanza d'amore ». Il Natoli, come il poeta che egli prende a studiare con simpatia congeniale, supera qui i « limiti » dell'erudizione; egli si volge all'intima personalità spondiana, arrivando a cogliere il processo secondo il quale « si consolidano le forme stilistiche » che esprimono, appunto, tale personalità. La conclusione a cui giunge il Natoli è che Sponde, come d'Aubigné, « deriva la sua crisi dalla realtà quotidiana, e non da un atteggiamento letterario, di origine rinascimentale. Con d'Aubigné e Sponde, il rigorismo religioso determina una sensibilità che si soffre intero il suo dolore, e a cui occorre, per esprimersi, una diversa dimensione della poesia ».

Nel centro del volume, si trovano due importanti gruppi di saggi: *Lineamenti di una teoria del romanzo dal secolo classico a quello dei lumi* ed *Episodi della romanomania settecentesca*. Questi saggi paiono formare veramente un « corpus » avente un suo disegno ed una sua intenzione. L'autore avrebbe potuto, forse con un po' meno di modestia, completandoli e sviluppandoli, farne un volume a sé, sulla teoria del romanzo e sul romanzo stesso tra il sei e il settecento. Ma anche così come sono, questi *lineamenti* e questi *episodi* hanno il grande merito di mettere in luce, con chiarezza persuasiva, atteggiamenti e modi della cultura francese e valori di quella letteratura poco conosciuti, o conosciuti solo in modo confuso e contraddittorio. Infatti, dietro le calme e spregiudicate osservazioni, dietro le pacate esposizioni del critico si profila l'appassionante storia di tutta un'epoca del romanzo, di quell'epoca da cui si è venuta liberando la più moderna forma letteraria, la più vivente, la più connaturata al costume e alla storia dell'uomo moderno.

Il Natoli osserva che gli studi del Reynier, del Le Breton, del Magendie, dell'Adam, si integrano e si completano a vicenda, dandoci della vita e dello sviluppo del romanzo un quadro molto più ricco di quanto non sospettasse il Brunetière. Egli non vuole rifarcene la storia: noi crediamo però che il Natoli potrebbe avere un suo modo di rifarla, e che, a presentarla in una unità di visione, egli farebbe opera assai istruttiva e utile. Anche quando il Natoli accetta un giudizio altrui, sempre lo precisa in un suo modo integrandolo con chiarezza ad altri giudizi. Quando per esempio ammette con l'Adam che le due grandi correnti del romanzo, la preziosa e la comico-satirica, non rispecchiano due concezioni della letteratura e della vita, ma più semplicemente due forme del piacere estetico, l'emozione tragica e il riso, non resta senza precisare come il concretarsi delle dottrine che concorsero ad instaurare la « politesse mondaine » abbia contribuito a porre quelle correnti in contrasto, sì che la seconda si contrappose alla prima nelle parodie e nelle polemiche aperte, per esempio, di un Sorel, destinate a diventare più tardi « gli argomenti di una critica ben più autorevole e austera ». Osservazione, a nostro avviso, assai intelligente e feconda.

Tutte quelle precisazioni e giustificazioni, che furono fatte dagli autori di romanzi in mancanza di una poetica vera e propria, ci permettono di seguire l'evoluzione del genere che si compie nel senso di una riabilitazione progressiva; ma prima di giungere ad una teorizzazione vera e propria (*Traité de l'Origine des Romans* di Daniel Huet, 1670), il romanzo, « fuori della grazia dei moralisti e dei dotti, deve subire ancora pericolosi attacchi » (Boileau, Port-Royal). Ed è merito del Natoli avere precisato come la questione del romanzo non potesse essere risolta che molto più tardi, « in seno ad una

poetica che dissolvesse i generi nell'inscindibile unità della fantasia ». D'altra parte, anche se nei primi decenni del '700 la questione del romanzo non farà un passo avanti, essa si risolverà invece in quell'unica sede in cui una soluzione poteva trovarsi: nel romanzo stesso. Con Lesage, Marivaux e Prévost, nasce il romanziere nuovo che, secondo la definizione del Laclos, deve *observer, sentir, peindre*. Sotto la spinta di sotterranei fermenti storici, politici e sociali, con l'assimilazione di apporti stranieri, essi compiono la vera grande rivoluzione, rinunciando all'eccezionalità dell'eroe ed infrangendo il « diaframma di casta ».

Due saggi, *La vera e la falsa Manon* e *Dalle Liaisons Dangereuses alla Femme Vertueuse* sono riuniti sotto il titolo « *Episodi della romanzomania settecentesca* »; essi però danno un quadro della situazione del romanzo, della sua importanza e del suo significato per la storia di un costume e di una cultura assai più completo di quanto questo titolo potrebbe far pensare. Questi saggi, come gli altri sulla teoria del romanzo, sono una fonte di informazione sicura, soprattutto per i rapporti, sempre così delicati da stabilire e così essenziali per la comprensione dell'opera letteraria, tra cultura e storia, tra vita e poesia: d'altra parte, le pagine sulla *Manon* di Prévost ci riportano subito al livello del saggio su Sponde. Vi riconosciamo la stessa sensibilità acuta e come immediata, le stesse reazioni pronte e sicure al timbro della voce poetica dell'autore studiato. E proprio nel costante equilibrio tra le doti di un lettore sensibile e quelle di un ricercatore calmo e sagace mi pare consistere il merito maggiore di saggi come quelli su Sponde, su Laclos, su Prévost.

Il Natoli prende una sua posizione tra due modi diversi di intendere il romanzo di Manon: nell'interpretazione che se ne è data, si è fatto prevalere prima l'uno e poi l'altro personaggio. In pagine sicurissime, egli ci mostra come né Des Grieux né Manon possano essere veramente intesi l'uno senza l'altro, poiché « la realtà di Des Grieux è fatalmente legata a quella di Manon, che soggettivamente la condiziona ». Il Natoli accetta come felice una formula del Matoré: *néoplatonisme renversé*. Assistiamo infatti, nel romanzo di Prévost, allo svincolarsi progressivo dell'elemento *sensibilité* dalle convenzioni che lo costringono, nell'ambito classico, a una misura cartesiana o platonica. Dall'*amour-mérité* all'*amour-passion*. Anche se il Prévost non può essere considerato come un precursore *cosciente* dei preromantici, si riscontrano nei suoi romanzi « gli indizi sicuri di una evoluzione in atto dall'astratto al concreto, e di una apertura sensibile in zone ancora largamente razziocinanti. Con lui entrano in giuoco le *bizarries du coeur humain* e le *rêveries solitaires*, pur se nei limiti di quelli che egli chiama *préceptes de la morale* ». E in questo equilibrio consiste la sua eredità classica.

Les Liaisons Dangereuses segnano storicamente una data, e non solo nella storia del romanzo. Esse appartengono « ad una cultura e ad un'epoca in cui si sta operando il trapasso dalla filosofia della ragione alla filosofia del sentimento ». Assistiamo, con la rovina della *bienséance*, alla caduta di un mondo. Tutto un lavoro di ricerca illuministica ha approdato alla penetrazione nei recessi della coscienza. Il Natoli nota come il Laclos abbia storicizzato un tema permanente, non legato ad un secolo o ad un costume, ma inerente alla gamma dei rapporti umani; vediamo esprimersi in sede di romanzo « un conflitto che porta alle conseguenze estreme e quindi all'estrema catastrofe, i principi di una morale libertina dominata da una mostruosa ragione ».

Il Natoli esamina poi *Le Comte de Valmont ou les Egarements de la Raison* dell'abbé Gérard; ne discute la cronologia e ne determina le caratteristiche: opera scritta in difesa della religione, inserita nel bel mezzo della polemica antifilosofica, appartenente solo per un'infima parte alla letteratura romanzesca. Un'imitazione dichiarata delle *Liaisons* è invece *La Femme Vertueuse ou le Débauché Converti par l'Amour* (*Lettres publiées pour l'instruction de quelques Sociétés, Dans le genre des Liaisons Dangereuses*). La conclusione a cui il critico giunge è che le *Liaisons* sono il documento artisticamente più alto dello scetticismo voluttuoso che circola in tutto il '700; il *roué* vi ha una sua precisa convinzione filosofica, alla maniera del secolo, s'intende, come

scienza di vita e non come pura speculazione. I principi vi si traducono in azioni, implicando la messa in moto di tutto un meccanismo, risultante storica di un'età dell'uomo. Nella *Femme Vertueuse* invece si tenta l'analisi e la scomposizione di quel meccanismo. L'impalcatura programmatica è *l'anti-filosofia*.

Nell'importante saggio *La crisi della poesia* il Natoli ci dà i risultati di ciò che chiamerei una sua « esplorazione » in campo poetico, nel secolo dei Lumi. « La crisi della poesia... è solo l'arrivo ad un punto morto, che coincide con l'entrata in crisi di tutto il mondo moderno. Tutto il lavoro di ricerca scientifica e filosofica, con le sue ripercussioni sociali e religiose, opererà una revisione ed uno spostamento di valori: anche la poesia ne uscirà rinnovata... ». Il Natoli segue le tappe di questo processo, che fu lungo e difficile, in alcune opere caratteristiche, come la *Chartreuse* (1735) di Grosset e il *Mondain* (1736) di Voltaire. Oltre la metà del secolo, si esprime l'aspirazione a costruzioni di grande respiro e il ritorno a fonti classiche. « La filosofia della natura suscita la poesia della natura, nella sua duplice determinazione, umana e mitologica ». I più notevoli poeti del tempo si danno ad esercitarsi su testi latini. Se i libertini restano nell'orbita voltairiana, gli idillici e gli elegiaci tendono ad uscirne, riscattandosi, attraverso le sollecitazioni umanistiche, dalla futilità.

Il Natoli si sofferma a considerare da vicino gli aspetti della poesia di Malfilâtre e la struttura delle sue belle strofe; egli analizza il senso della sua modernità, in ciò che essa possiede di più personale. A proposito della sua opera maggiore *Narcisse ou l'Île de Vénus* (di cui dà in appendice una parte del Canto IV), osserva come Malfilâtre evada spesso « verso zone ancora ignote al suo tempo, ammantando di significati simbolici gli oggetti del suo poetare, ed affidandosi al potere allusivo di un vocabolario, i cui significati non restano limitati nella loro portata logica ». E a proposito di certi versi, veramente bellissimi, che il Natoli cita (*Je m'eclipsai dans mes plus doux efforts — En moi me cherche et ne me trouve plus — Et je l'amai mais sans brûler pour elle-J'étais vivant et j'étais au tombeau*) e di molti altri, mi son chiesta quanti di questi movimenti ritmici di Malfilâtre così composti e profondi, non risuonino nella poesia di Valéry. Sarebbe forse interessante il compiere una ricerca puntuale di certi movimenti poetici di Malfilâtre nella poesia del poeta moderno.

Il Natoli ci ha riportati ad un poeta quasi dimenticato, ha liberato il campo da molti luoghi comuni, precisando in che cosa realmente consista la « crisi della poesia » nel secolo dei Lumi: crisi dello strumento poetico agli inizi, rigenerazione del linguaggio poetico nella seconda metà del secolo, attraverso un rinnovato interesse per la poesia latina. Con questo saggio « *Crisi della poesia* » in un certo senso si completa l'altro, *Dalle Liaisons Dangereuses alla Femme Vertueuse*, in quanto essi portano ordine e chiarezza in zone della cultura e della letteratura francese poco note, o mal note, del secolo. Ogni volta che il Natoli si trova di fronte a schematizzazioni affrettate o a giudizi sospetti, per il fatto stesso di essere stati ripetuti troppo a lungo immutati, li sottopone ad una revisione paziente, dotta e intelligente. Gli studi del Natoli rispondono tutti ad un bisogno di chiarificazione e di presa di contatto diretta con « figure e problemi » rimasti troppo a lungo in una specie di ombra o di incertezza.

Nel saggio *Preclassicismo e Barocco*, a proposito di quel mito che con altri eruditi egli è venuto confutando, e cioè di una vera e propria rivoluzione del 1660, osserva come sia necessario « seguire passo passo un processo evolutivo senza soluzione di continuità, e considerarlo nelle sue componenti sociali, mondane e ideologiche, in un fatto non solamente letterario, ma di costume ». Cito sottolineando, perché gli studi del Natoli sono stati scritti e pensati secondo questo metodo, a cui si attengono tutti con grande coerenza. Anche le pagine che appaiono più libere, come quelle, assai belle, su Malfilâtre o su Prévost o su Sponde, sono un punto di arrivo a cui lunghe ricerche hanno portato il critico intuitivo, ma paziente. E proprio per questo esse sono così sicure e sciolte, e danno l'impressione di un abbandono totale ed immediato alla poesia; abbandono che è un invidiabile diritto, felicemente conquistato.

Argomento dell'ultimo saggio di questi *Figure e Problemi* è la situazione di Ronsard di fronte alle letture critiche che si sono susseguite nel tempo, da Sainte-Beuve a Gide. L'elegante dissertazione è motivo, per il Natoli, ad affermare brevemente, « con buona pace di Gide », ¹ quello che oserei definire il suo credo poetico, e cioè che la poesia « non può nascere da altra regola che non 'ad libitum', secondo la voce che detta dentro, per cui il poeta va significando ». E su questa affermazione si chiude il saggio e si conclude il volume.

LORENZA MARANINI

ANTONIO SARNO, *Filosofia poetica*, Bari, Laterza, 1957, pp. 409.

Col titolo di *Pensiero e Poesia* usciva nel 1942 una raccolta di *Saggi di Antonio Sarno*, con una prefazione di B. Croce, a distanza di dieci anni dalla morte drammatica dell'Autore. Nel 1956 il primitivo nucleo è venuto ampliandosi di altri saggi; così, a cura e con una nota di F. Flora è sorto, per le edizioni Laterza, un nuovo e più complesso libro del Sarno, dal titolo « *Filosofia poetica* ». Chiude il volume un gruppo di lettere di Karl Vossler all'Autore.

Libro vivo, confessione di un animo eroico e dolente che ebbe l'attitudine a pensare in modi severamente speculativi e insieme la grazia di un'ansia tesa verso l'incanto della poesia. Sono saggi e scritti di varia natura: e per linguaggio e per atteggiamento spirituale; lasciano tuttavia l'impressione di uno stato d'animo fondamentale, creando un'atmosfera di continuità autobiografica. Per cui, inoltrandoci nella lettura, ci accorgiamo ad un certo momento di attuare un vero dialogo con lo spirito inquieto dell'Autore, il cui profilo interiore balza vivo da queste pagine che portano in sé la continua presenza, il respiro di un'anima o di una mente che si confessa.

Saggi filosofici su alcuni autori (Bruno, Campanella, Vico, Berkeley, Hume, Fichte, Hamann, Croce; e molto di filosofia greca dai presocratici a Platone); ricerche di filosofia del linguaggio, problemi sulle origini della civiltà, sull'antichissima sapienza del genere umano; variazioni poetiche su antichi miti; aforismi, dialoghi e frammenti poetici: è questa la materia che forma la vasta e varia trama del libro.

I due aspetti fondamentali che costituiscono la personalità del Sarno, il pensiero e l'ansia di poesia, si unificano nella interna produzione delle due sezioni, potenziandosi a vicenda. L'Autore si rende autonomo nei confronti dei suoi filosofi, oltre che per un vivo intuito speculativo, per la sua sensibilità di artista: il desiderio di poesia rende nuovo, battezzato di impronta autobiografica, il pensiero; d'altra parte, l'attitudine al severo pensiero nutre di sostanza eroica le sue immagini poetiche. Sembra che si ponga dinanzi all'opera di un filosofo con l'ansia di liberare dalla densa selva del pensiero la poesia che vi circola, come è dato in modo particolare di ammirare nel saggio « Il dramma de la Grazia » (variazioni dai *Pensieri* di Pascal). In tali pagine sembra trascorrere una specie di salmodia metafisica, dai ritmi solenni e scanditi, in cui si avvertono frequenti andamenti esametrici che ci ricordano Campanella. Ma c'è anche l'opposto atteggiamento: di filosofare sulla poesia di una fiaba.

Bruno, Campanella, Vico, sono gli autori che il Sarno sentì a sé più congeniali: lo spirito eroico del Nolano, il tono del salmodiare campanelliano, la concretezza e l'altra specie di eroico propri del Vico. Nei tre filosofi ritrova, oltre ad un vivo interesse di pensiero, la suggestione di un linguaggio sensuoso, corpulento: la caratteristica di esprimersi per immagini anche nei momenti di più pura speculazione; ritrova insomma in essi quell'ideale di pensatore e di lirico che avvertiva in se stesso.

C'è un saggio molto importante sugli *Eroici Furori* del Bruno, in cui si sostiene che più che un'allegoria, sono « un processo vivo e vero di purificazione attraverso l'amore-passione ». Sarebbero, insomma, « la *Divina Commedia* di Giordano Bruno ». Suggestiva

¹ « Une poésie ad libitum, c'est une poésie sans art », aveva scritto Gide.

interpretazione, secondo la quale la lettura dell'opera bruniana può riuscire di un maggior fascino e di un più complesso interesse umano. Il Bruno degli *Eroici Furori*, l'accademico di nulla accademia, il fastidito, dovette essere un modulo arduo e doloroso di uomo che il Sarno avvertiva in qualcosa simile a sé («nei riguardi della vita egli rimaneva con l'animo sempre in contrasto, e nei momenti di stanchezza annoiato e fastidito....») «... una mancanza totale di penderia, quell'odio per le regole e l'artefatto, che nella vita sociale rende impossibile il successo; per lo meno quel successo che è dovuto al riconoscimento sociale.... »).

Accanto al Bruno, Campanella e Vico hanno educato il Sarno al gusto di un linguaggio immaginoso, antipedantesco. Nel saggio « Campanella e Vico » il rapporto e la differenza tra i due filosofi, il loro diverso mondo, sono mirabilmente delineati: il trapasso, e in certo modo il salto, dal *Senso delle cose* alla *Scienza Nuova*. (« Il buon Campanella è un disertore dal campo di battaglia del pensiero, e l'austero Vico ve lo riconduce, o, meglio, com'è costume d'eroi, compie lui il dovere che il suo entusiasta e ingenuo fratello minore non aveva saputo compiere »). I due filosofi sono rivissuti in una originale esperienza soggettiva, in cui confluiscono la calma sicura del pensiero e la gioia dell'immagine: « Per conoscere le cose è necessario farsi uno con esse, immedesimarvisi; ma non si dà perdere, od obliare tra loro, come tra sirene, la via del ritorno ». In Campanella vede particolarmente un sublime poeta, come sarebbe stato nel giudizio del Vico. (« Per il Vico, il Campanella doveva essere un sublime poeta.... Se mai poeta cantò per forte bisogno di canto, e non per trastullo, questi fu il Campanella. La sua poesia nasce dall'irrefrenabile desiderio di liberarsi dalla passione che l'arde, ed è perciò che è rozza, stentata, rotta, a scatti. La divina e limpida poesia gli sgorga dal petto a fiotti violenti.... »).

Cose notevoli per bellezza e ricche di risultati positivi nell'ambito del pensiero son particolarmente quelle che respirano in un'aria vichiana: saggi sul linguaggio, sulla civiltà antica, in cui è avvertibile un vivo interesse filologico sorretto da esigenze di concretezza e da felice intuito nello scoprire rapporti. « Dell'antichissima sapienza del genere umano », per esempio, è un saggio ricchissimo di felici motivi. Attraverso una geniale, anche se a volte estrosa e bizzarra, ricerca etimologica, si manifesta larghissima cultura del mondo antico, agilità di pensiero e senso dell'eroico. Il motivo generatore da cui si diramano tutte le variazioni di questa antica sapienza drammaticamente attuata nella conquista del linguaggio (« la formazione delle lingue fu uno dei più grandi travagli dello spirito umano ») è espresso da questo aforisma: « Perché sulla terra sia inestinguibile la sete dell'incivilimento, perché l'umanità non muoia, madre natura serba ascosti nel suo seno tesori di barbarie ». Vichianamente, da filosofo e da poeta, ha inteso il cuore della storia, portando nelle sue indagini il travaglio di una moderna sensibilità. Cose molto belle scrive sulla tradizione. (« Sul volto d'ogni bimbo, che viene al mondo, v'è sempre qualche traccia di cosa vista, o d'un fato antico »). « ... Dopo le tempeste, la vita, per istinto, una tradizione cerca su cui posarsi e prender fiato. Il mare mosso della storia è tutto pieno di rottami a salvarvi l'anime »).

Intuizioni profonde ha nella interpretazione di Fichte alla luce vichiana (immaginazione produttiva), e ancora una volta sul linguaggio nelle osservazioni sulla metacritica dello Hamann. L'esperienza dello storicismo crociano è ben visibile (« ciò che muove l'uomo non è l'astratto, ma il concreto.... ») sempre però come controllata e corroborata da una propria impronta individuale. La storia del pensiero attraverso vari filosofi gli si atteggia spesso in modo drammatico-lirico, tutto nutrito di sensazioni e immagini; così il pensatore, sia esso Parmenide o Vico, è immerso sempre in una viva atmosfera di attualità.

Scritti sorti da esigenza più propriamente artistica hanno ora la struttura e l'armonia di poemetti in prosa (*Frammenti di poesia sull'Amore, Alla vita, De la gloria*), ora fanno pensare alle *Operette morali* di Leopardi (un grande brano è « Incitamento al coraggio », così accorato e virile, in cui sembrano vibrare gli alti motivi di Tristano o

di Plotino). Altre volte l'Autore entra sicuro nel mito (*Prometeo liberato* e varie altre scene di tragedia greca) e vi proietta i suoi sogni poetici, la sua ansia di eroico. Una specie di impeto dionisiaco è l'elemento che caratterizza sia il pensatore che l'artista: quasi la sostanza sintesi di due momenti che in questi saggi spesso coesistono. Ma c'è poi un'altra vena, che svela una squisita delicatezza, un'ansia di pace; e mai scade a modi sentimentali. (« Il sogno più profondo che covi l'anima nostra è di circondarsi di consuete immagini care, di sottrarsi alla rapina degli eventi, di isolarsi in un rifugio placido e sicuro; ma l'impeto della storia rompe ogni diga, ogni difesa, ed inonda tutto d'acque nuove ». « Eppure, è sì dolce fantasticare che si meriterà pace entro chiese austere, accanto a Dante o accanto a Foscolo, come bimbi che s'addormentano sicuri, se sanno che la madre è vicina »).

Intensamente è anche avvertita la potenza, la fecondità della memoria, la resurrezione che il ricordo attua delle cose sepolte, preservandole da morte; e anche qui, senza cader mai nella tentazione di rievocazioni sentimentali. (« Mentre le cose scorrono nel tempo, e vi si dileguano, pietoso il Ricordo le raccoglie e le ripresenta intere e fuori tempo, nell'atto stesso del loro morire o compiersi »).

Un particolare procedimento tecnico caratterizza la struttura dei saggi: la distinzione in brevi paragrafi o capitoletti, che dà allo scritto quasi un andamento strofico: segno anche questo della concretezza con cui il pensiero si è andato articolando, del respiro musicale entro cui si son liberate le immagini. Evidente il gusto vichiano di esprimersi per aforismi.

Tanti pensieri, notazioni, che hanno il valore di brevi frammenti lirici, si potrebbero citare a sottolineare un tormento per qualcosa di non contingente. (« Il mio cuore è la spelunca dei venti, che assidui vi fanno la lotta »). E un'ampia raccolta di aforismi si potrebbe estrarre da tutti i *Saggi*: avremmo in sintesi, espressa alla maniera di dignità vichiane, la intensa vita morale e la sensibilità di questo spirito che « non si disseta mai di canto ».

Singolare suggestione di un libro che ha tutto il sapore di un messaggio, di un vivo discorso in atto che gravita verso qualcosa di sacro. L'immagine definitiva che ci viene innanzi è quella di un uomo per il quale lo scrivere non fu mestiere d'accademia, ma una profonda necessità di vita.

DILVO DI SACCO

Mounier et sa génération, Lettres, carnets et inédits, Paris, Editions du Seuil, 1956, pp. 429.

Emmanuel Mounier, che ha fondato nel 1931 e diretto sino alla sua morte nel 1950 la rivista « *Esprit* », e che è anche il creatore del *personalismo*, si confessa apertamente in queste lettere, in queste pagine di diario (*entretiens*, come egli stesso li ha definiti), che la moglie, con l'aiuto di alcuni vicini amici, ha affettuosamente raccolto.

Il personalismo era geloso senso dell'individuo, che faceva riporre i valori essenziali della storia nelle minoranze attive, « incrollabili nella loro fede », oppure in « agili organismi minoritari », molto più che nelle masse (pp. 152-53): « Petit noyau explosif-affermava il Mounier nel settembre del 1933 — (et alors sévérité pour les hommes), ou recrutement politique de masse. Je suis de toute ma foi pour le petit noyau, parce que le nombre n'est qu'une illusion » (p. 131). Per questo lato, il personalismo si richiamava ad altre esperienze analoghe che si sono avute nel periodo compreso fra le due guerre (basterà ricordare l'esempio del Gobetti in Italia e la sua celebrazione delle *élites* creatrici), e rifletteva un rigorismo morale che rendeva insofferenti e sdegnosi verso le piccole astuzie della politica corrente e verso i partiti, nella convinzione di elaborare qualche cosa di metapolitico, cioè che stesse al di fuori e al di sopra della politica. Nel Mounier, spirito sinceramente cristiano, il personalismo nasceva anche dalla fiducia di

essere arrivato, con esso, alle sorgenti della più pura religiosità, di aver trovato una formula che indicava agli uomini la via della salvezza tra gli opposti errori del capitalismo e del comunismo.

Gli anni dal '32 al '36, quando la Francia si trovò esposta al pericolo di una vittoria delle destre, ed il 1941, dopo la sconfitta, furono i più fecondi per l'elaborazione di questa nuova concezione della persona. Perché il Mounier voleva sì che la sua dottrina rappresentasse qualcosa di diverso dalla politica comune, ma non voleva, d'altra parte, fare soltanto « une oeuvre monastique », e intendeva dare alla sua azione una immediata risonanza umana e temporale. Così si spiega la sua ansia di fare proseliti, di attirare sempre nuovi gruppi al suo movimento ed alla sua rivista. Forse desiderava educare moralmente e svolgere un'opera di generica preparazione alla vita politica, ma inevitabilmente, l'intento di opporsi ai due opposti errori del capitalismo e del comunismo, doveva spingerlo a definire sempre più chiaramente, proprio sul piano politico, la sua dottrina.

Affermava di voler fornire la prova di come si possa essere, nel tempo stesso, integralmente cattolico e sinceramente rivoluzionario (p. 103), ed a lungo indugiò su questo problema e corse anche il pericolo, divenuto, per lui, angoscioso, nel 1936, di venire condannato definitivamente dalla Chiesa. Si vivevano allora momenti particolarmente favorevoli alle correnti di destra, e di conseguenza anche il papato subiva l'influenza di queste tendenze conservatrici e reazionarie: « D'aucuns même parlent du nouveau Saint-Empire. La vieille tentation de puissance temporelle remonte du fond de l'histoire dans une mémoire tenace... » (pp. 176-77). Ogni cattolicesimo di sinistra veniva condannato e l'*Action française* ne traeva il motivo per condurre una campagna contro il clero ed i cattolici francesi, accusandoli di essere tutti contaminati dal comunismo.

In tali condizioni il Mounier fu spinto a scrivere un'ampia giustificazione del suo movimento, in cui, pur non rinnegando nessuna delle ragioni ideali che a questo avevano dato origine, accentuava l'opposizione al comunismo, quale suo motivo principale. Partendo dalla constatazione che il distacco delle masse popolari dal cattolicesimo era stato « il più grande scandalo del XIX secolo », perché il cattolicesimo stesso si era legato troppo strettamente ad una civiltà — quella borghese e capitalistica — in decadenza, giungeva ad affermare che « *Esprit* » si era proposto di strappare al socialismo ed al comunismo il « privilegio dell'iniziativa » nei problemi di riorganizzazione sociale. Egli ed i suoi amici si erano uniti in una *équipe* per uscire dall'inerzia a cui si erano lasciati andare i cattolici, « pour sortir notre christianisme de cette sorte de ghetto où tentaient de le refouler ceux qui organisent de nouvelles formes de civilisation, pour le réincarner dans tous les problèmes de notre temps.... » (p. 180).

Ma una simile opposizione al socialismo ed al comunismo non poteva rimanere confinata sul solo piano religioso o morale, e doveva anche tradursi in concrete istituzioni sociali. Doveva, insomma, passare al momento più propriamente costruttivo, ché altrimenti sarebbe stata una opposizione senza senso e mai avrebbe potuto sperare di raccogliere attorno a sé uomini convinti. Ed allora il Mounier delineava, servendosi del personalismo, la nuova società, in cui avrebbe dovuto esser viva la cura della persona, come rivendicazione contro tutte le oppressioni, ma che, nel tempo stesso, avrebbe dovuto segnare un risveglio del senso comunitario ed una riorganizzazione strutturale del regime, quale garanzia di una effettiva libertà: « Les collaborateurs catholiques d'*Esprit* ont été rejoints par de nombreux isolés, ne se rattachant à aucune confession déterminée. Leur itinéraire, très différent, aboutissait à certains carrefours communs. Les uns, venus du socialisme et du communisme, avaient fait pour leur compte cette révision critique du marxisme qu'ils poursuivent aujourd'hui dans les pages d'*Esprit* et s'étaient persuadés que les revendications de justice qui les avaient poussés vers les partis marxistes ne libéreraient l'homme qu'au sein d'un régime fondé sur la personne humaine. Les autres, plus isolés, avaient longtemps porté ce souci de la personne comme une revendication contre toutes les oppressions: à notre contact et sous la leçon des événe-

ments, ils découvraient les illusions de l'individualisme; ils comprenaient qu'un réveil du sens communautaire, une réorganisation structurelle du régime étaient des exigences complémentaires de leur ancienne fidélité aux valeurs de liberté» (pp. 180-81: *extraits du rapport privé sur « Esprit » à l'usage de M.^{gr} Courbé et de l'archevêque de Paris*, del giugno 1936).

Era, perciò, come si vede, il tentativo di conciliare le due contrarie esigenze dell'individualismo liberale e capitalistico con il collettivismo socialista e comunistico, tentativo che approdava, sul piano politico, alla enunciazione di una *terza forza*. E che questo significato dessero i più al movimento di « Esprit » è confermato dal fatto che il Mounier lungamente resistette ad una simile classificazione: egli aveva la consapevolezza di rappresentare, nell'ambito del cattolicesimo, qualcosa che non era precisamente una terza forza, poiché si poneva come esigenza di radicale rinnovamento della tradizione cattolica e romana, e non si accorgeva che invece proprio come terza forza andava interpretata la sua tendenza, quando la si fosse guardata sotto l'aspetto politico e sociale.

Del resto, questo è confermato dai dubbi, dalle esitazioni che lo colsero durante la guerra: incominciò a voler fare uscire « Esprit » con il permesso delle autorità di occupazione e di Vichy, affermando, contro chi gli faceva rilevare il pericolo che altri scorresse in questa sua decisione un principio di cedimento, che occorreva mantenere il contatto con le nuove generazioni e che bisognava non lavorare « à contre-courant des données élémentaires de l'histoire », bensì rimanere fedeli alla vecchia anima, « avec des gestes et des formes nouvelles, dans la matière nouvelle » (p. 260). La verità era che lui, che aveva sempre lottato contro gli opposti errori del comunismo e del capitalismo, era portato, adesso, quasi a ritenere che il regime introdotto in Francia dalle vittoriose armi tedesche potesse, in certo qual modo, essere una soluzione dei complessi problemi della società moderna. O se non proprio una soluzione, almeno l'inizio di una soluzione. C'è, a questo proposito, una sua pagina, scritta nel maggio del 1941, che è molto interessante: dopo avere osservato che fu il cesarismo costantiniano ad aprire la strada al cristianesimo e che fu Napoleone ad aprirla alla rivoluzione, continua: « Pourquoi ne serait-ce pas le fascisme qui accoucherait l'Europe nouvelle?... La victoire allemande n'est pas seulement une victoire de matériel et de police. Une force expansive impressionnante la pousse du dedans... La Révolution du XX^e siècle, que nous voulons de toute notre énergie, passe aussi par là » (p. 300).

Giudizi dovuti, in parte, al suo profondo spirito cristiano, che lo aveva abituato a scorgere nella storia l'opera della provvidenza, a veder nascere dal male il bene in una vicenda molto spesso oscura per l'uomo, ma che derivavano in lui soprattutto dall'esigenza di superare quella società di cui aveva misurato tutti i difetti e tutte le manchevolezze. Così proclamava la sua avversione a tutte le « entourloupettes » del XIX secolo; a tutti i disordini del vecchio regime ed agli uomini che questo rappresentavano; ai democratici cristiani che non avevano capito nulla della loro epoca per scarso senso politico, per timidezza sociale; alla « petite republicaille politicienne » che era cosa ben diversa dalla grande tradizione repubblicana francese (pp. 330-31 e 338-39). Era una critica che poteva condurlo a condividere le posizioni dei nemici della libertà e della democrazia, come infatti parve, ad un certo momento, condurlo. Ma il Mounier riuscì a riscattarsi da tale pericolo, sebbene lentamente e con una certa fatica: imprigionato dal governo Pétain-Laval si rinchiuso in se stesso e si andò allontanando dalla realtà viva del suo paese. Affermava di non avere intenzione di darsi ad alcuna attività politica (p. 351), di esser fatto per la meditazione (« Joie d'entrer dans la grande pureté du silence », p. 311). Nel tempo stesso, però, i problemi del domani lo occupavano ogni giorno più intensamente, pensando che fosse suo dovere prepararsi a dare la sua voce « dans les concerts de demain » (p. 324). Ed ancora una volta questi problemi politici del domani gli si configuravano come un superamento intermedio di due opposti errori: nel febbraio del '42, in carcere, aveva fatto con i suoi compagni « un vrai plan d'études.

Commencé par les problèmes de l'Europe et de l'Allemagne après la défaite allemande; nécessité de faire la synthèse des deux partis qui, par leur divorce, ont désorganisé l'action de la France dans les années 1920: celui qui défendait contre un nationalisme étriqué l'universalisme européen, celui qui opposait aux idéologies vagues les réalités historiques contraignantes.... » (p. 321).

L'organizzazione politica e la preparazione spirituale del dopoguerra lo interessavano in sommo grado, ma intanto la lotta di liberazione, che tanti suoi compatrioti affrontavano con serenità e con coraggio, gli appariva quasi incomprensibile, senza senso. « Pour l'instant — scrive nel settembre '42 —, voyant tant d'incertitude de pensée et d'inculture à la source de tous nos maux, je ne pense pas mieux servir qu'en travaillant obscurément et intensement.... » (p. 351). E quando giunse il momento della liberazione, non vi trovò la « joie totale » che tutti credevano avrebbe portato: « Une angoisse y traîne: vers quoi? Avec qui? Pour qui? A travers quoi? » (p. 383). Interrogazioni che scoprono il suo disorientamento di fronte ad una nuova vita, a cui egli si era pure preparato, ma che sentiva non corrispondere alle sue segrete aspirazioni; ed allora, verso che cosa? con chi? per chi? attraverso che cosa?

I suoi dubbi, i suoi tormenti si può dire si siano placati con la fine della guerra, ed anche l'ansiosa attesa di una società diversa da quella antica. Forse capì l'inutilità di sforzi intesi a modificare istituzioni ritenute superate, mentre tutti ad esse ritornavano con un senso di sollievo dopo la dura parentesi della dominazione tedesca; e forse anche capì che quella lotta di liberazione, che gli era apparsa quasi incomprensibile, aveva educato più delle sue solitarie meditazioni ai nuovi compiti della vita. Certo è che gli entusiasmi di un tempo erano morti nel suo cuore ed « Esprit », risorto dopo la soppressione decretata da Vichy nell'agosto '41, riprese la lotta per un cristianesimo moderno, vivo, aderente alle esigenze attuali su un tono più sommo, senza quell'ardore combattivo che l'aveva portato, un tempo, vicino alla condanna.

Il Mounier continuò ancora ad avversare ogni ingerenza mondana e politica della Chiesa, ma anche in questo caso il suo atteggiamento subì un lieve mutamento che, tuttavia, è molto significativo, sebbene debba venir ricercato fra le pieghe segrete del suo discorso. Prima della guerra aveva decisamente condannato l'appoggio che la Chiesa aveva dato in Spagna alle milizie di Franco, dietro cui era « tout le vieil appareil féodal, toute la nouvelle féodalité industrielle, la banque ». Ebbene, aveva detto nell'ottobre del 1936, dietro a ciò si doveva « abriter l'Eglise du Christ, pour la faire un peu plus haïr encore, pour consolider un peu plus son divorce avec ce peuple dont Bossuet disait qu'il est sa substance humaine et que les autres chrétiens ne sont là que pour le servir? » (p. 192). Ma dopo la guerra, quando, nell'ottobre del '49, dovette commentare il decreto del Sant'Ufficio del 13 luglio di quello stesso anno contro il comunismo, cominciò con l'affermare che si trattava di un « acte disciplinaire », passando però subito dopo a notare come la lotta della Chiesa contro il comunismo non poteva essere « une erreur historique massive » e che « si des questions de force sont incontestablement mêlées à une Eglise chargée de péché, à la transmission de la Parole et à la maturation du Règne, cela ne veut pas dire que là où il y a impureté, il n'y a pas aussi et sur le même champ, agissant, l'Esprit même de Dieu »; sicché concludeva esortando a non ridurre « une réalité complexe à une lutte de pouvoirs » (pp. 408-409).

In verità, i sogni così intensi di una nuova società erano diventati, in un certo senso, un po' sospetti dopo che avevano cercato di attuarli il fascismo ed il nazismo, e bisognava agire ora con lentezza e moderazione, non ponendosi contro le realtà storiche tradizionali. Una sensazione di stanchezza lo prendeva e la morte lo colse ancora giovane, quando già aveva cominciato a gustarne la dolcezza: « Quelle douce chose que la mort — scriveva nel novembre del '49 —, quel champ de paix, quelle main longtemps posée sur votre épaule! » (p. 413).

CARLO LEVI, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 188;
Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica, Torino, Einaudi, 1956,
 pp. 306.

Scriveva Carlo Levi nell'*Orologio* (p. 124), per un'apparizione femminile che riproponeva alla sua memoria un brano di passato: « È una storia vera, troppo vera perché ne possa e voglia parlare, almeno fino a quando non sarò così vecchio, che le parole mi usciranno dalla bocca come pietre ». Dopo qualche anno, Levi torna fedelmente ad una immagine che gli deve essere cara, e la pone come insegna delle sue « tre giornate in Sicilia ». Parole come pietre sono, in senso stretto, quelle attraverso le quali si definisce il dolore oscuro e fermo della madre del capolega Salvatore Carnevale; ma evidentemente l'autore ha voluto sottolineare con la pensosa epicità di questo titolo quelle parti del suo libro nelle quali si assiste al faticoso risveglio ad una moderna sensibilità sociale del mondo dei contadini e dei zolfatari, e nelle quali si individuano situazioni impensabili di arretratezza; e senza dubbio Levi trascorre la sua più impegnata « giornata » siciliana a Sciara, di fronte alla madre immobile nella sua sedia accanto al letto, questa « donna di cinquant'anni, ancora giovane nel corpo snello e nell'aspetto, ancora bella nei neri occhi acuti, nel bianco-bruno colore della pelle, nei neri capelli, nelle bianche labbra sottili, nei denti minuti e taglienti, nelle lunghe mani espressive e parlanti », che evidentemente suscita nell'autore cariche pittoriche ancor più che emotive. Tra i due aspetti della vita in Sicilia ai quali più che altro guarda il Levi in questo suo volume — il colorito e sonante ripetersi nel presente di antichi miti e tradizioni del passato, e l'« immagine di un mondo che va, giorno per giorno, modificandosi, e prendendo coraggiosamente coscienza di esistere » — la nera madre di Sciara sta come l'immagine del sopruso che da secoli gli oppressi avevano imparato a subire, rinnegato e calpestato in nome del dolore; ed a lei ritorna più volte lo scrittore, quasi attirato da un « nero vortice », ma le sue parole come pietre diventano nel taccuino appunti per un quadro, ed acquistano verità nel movimento del velo nero, e nel pallore olivastro del suo volto di siciliana; la storia di Francesca è insomma drammaticamente fermata in una materiale positura di dolore, più convincentemente che nelle parole che lo esprimono. È giusto ricordare che questo libro del Levi è il risultato di tre brevi viaggi in Sicilia fatti a scopo giornalistico; ed è in parte naturale che l'autore offra al lettore quelle che sono le sue reazioni e le sue impressioni immediate di uomo del « continente »; per questo egli inclina così volentieri a cogliere sulle labbra degli isolani eloquenti battute che ne sintetizzano la fisionomia: « Il pane è duro, ma è dolce », dice il vecchio che il padrone della zolfara ha posto ad impedire la strada ad un giovane pittore troppo curioso; « si giocano la miseria », dice, dei pescatori di Ficarazzi che giocano a carte, uno dei tanti autisti che compiono nei libri del nostro l'ufficio di scarrozzarlo per il mondo. Così, un uomo vestito di fustagno invita gli astanti a comprare i suoi portafogli di finta pelle, per mettervi, se non altro, la loro disperazione, e la sua; ed un cappuccino malcontento si lagna pungentemente di una scarsa elemosina; per non parlare della vacca Bellavita, o dello stesso Garibaldi, che, a quel che pare, si è fermato dappertutto, ed offre così all'autore il destro di introdurre una battuta sua fra quelle coloritissime dei vari personaggi. Questa preferenza per il bozzetto, o, più precisamente, questo aggredire il personaggio dall'esterno, in modo essenzialmente visivo e pittorico, non ci pare però soltanto l'attributo necessario di un libro nato dai rapidi spostamenti di un giornalista; anche Rocco Scotellaro, del resto, diceva del « fratellastro » che « con l'occhio destro spezzava i volti, il pane, i tetti, i gufi, la luna, i fiori, la terra, il cielo e il mare, e con quello sinistro amava queste cose e le pativa »,¹ parafrasando molto acutamente con una immagine la posizione caratteristica di Carlo Levi, che, an-

¹ ROCCO SCOTELLARO, *L'uva puttanello*, Bari, Laterza, 1955, p. 125; cit. da NICCOLÒ GALLO, in *Testimonianze del Sud*, « Società », a. XI, n. 1.

che se di molto notevole levatura, è pur sempre uno scrittore d'occasione, che non sa abbandonare sulla pagina la tecnica del suo mestiere di pittore. Può darsi che si possa ricondurre qui, per lo meno in parte, quello che è stato più volte indicato come il suo estetismo letterario; nasce certo di qui il suo amore per gli aspetti più vistosi e propriamente folkloristici della vita siciliana: per cui egli sente ritornare nei fuochi d'artificio in onore di Santa Rosalia la misura eroica dei versi dell'antico cantastorie, e ravvisa nell'Etna la «mammella tellurica» che spiega la leggenda di Sant'Agata, e si abbandona alla fantasia di credere cieco un moderno cantastorie che rende più suggestiva la sua storia raccontandola ad occhi chiusi; ed ha la stessa origine un istintivo travestire in colori di leggenda la realtà umile dei malnutriti, dei senza tetto, dei bambini malarici dal viso d'angelo. Bisogna dire anzi, a questo proposito, che, anche se l'adesione sentimentale dell'autore alla triste sorte dei diseredati appare schietta ed indubitabile, la sua prosa trova i suoi momenti più saporosi e brillanti quando descrive con quella sua sempre gentile ironia il variopinto abbandonarsi alla favola della povera gente; esemplari il ritorno dell'emigrata dall'America, e specialmente il brano sulla visita di Impellitteri ad Isnello, suo paese natale. Qui tutto il paese dimentica per un giorno i suoi guai, abbandonandosi gioiosamente alla leggenda del caruso che ritorna grand'uomo; e ne rimane contagiato anche l'elemento più consapevole del pubblico (nessun lettore di questo libro potrà, credo, dimenticare lo stupendo ritrattino dell'«onorevole deputatessa»), ed infine anche il soave umorismo di Levi, sì che il lettore lo sorprende a cogliere dentro un velo la faccia di una donna barbuto, e a soffermarsi sul viso da maga di una vecchia «dagli occhi azzurro-chiari, con un grosso porro alla radice del naso». Si naviga così a pieno nella fiaba, che stupisce e quasi disturba l'apparire, verso la fine della narrazione, di una dimessa figura di contadino, ravvolto in una vecchia mantellina militare, e stranamente estraneo all'atmosfera del giorno, che chiede qualsiasi lavoro, pur di levarsi «di questi terreni»: figura che, inutilmente sul piano dell'arte, è messa qui dall'autore a significare bruscamente che la favola è finita.

Ma in questo *reportage*, come ci è capitato di accennare, si insiste sugli aspetti più contemporanei, e sofferti, e drammatici della vita siciliana, e sul sorgere di nuovi orizzonti e di nuove lotte nel mondo dei più miseri, culminanti nel libro nello sciopero degli zolfatari di Lercara Friddi e nella narrazione del martirio di Salvatore Carnevale; e qui, a modesto parere di chi scrive, sarebbe preferibile un tono più dimesso: Levi infatti, passando dall'episodio di folklore all'umano e difficile travaglio di una popolazione che, assaiandosi contro la prepotenza e l'abuso dei padroni cerca di riscattarsi da uno stato di vita desolante e primitivo, lascia il tono vagamente affascinante del cantastorie per un ben altrimenti impegnativo movimento epico; e, fermo restando il valore di denuncia e di documento di queste pagine, un certo disagio nasce nel lettore che confronta una realtà che, come quella indimenticabile della Lucania del *Cristo*, è «grigia, virtuosa e spoglia», con la sua decantazione tentata, pur eloquentemente, sul filo dell'epica. Tutto l'episodio della madre del capolega corre su questo filo: si pensi, per esempio, a Francesca che cerca classicamente, per tre volte, di vedere il volto del figlio morto; si pensi alla frase di Salvatore ripetutamente scandita, «Chi uccide me uccide Gesù Cristo»: pur se coglie nelle parole della madre qualche limpido grido di dolore («Figlio, e come ti ammazzarono, e così ti misero bello sistemato?»), il Levi tradisce insomma nella sostenutezza un po' generica del tono di non avere ancora ben chiarito a se stesso la portata storica di certi avvenimenti, che egli sistema tuttora in quella che Olobardi ha efficacemente definito una «concezione mitica del mondo contadino del Mezzogiorno». Così il signor N., «gabelotto e padrone» delle miniere di Lercara Friddi, appare allo scrittore come una specie di «Canimanza», un residuo di tempi lontanissimi, «di cui serbiamo soltanto un arcaico ricordo ereditario»; e la lotta degli scioperanti contro di lui, nella narrazione della quale Levi esprime felicemente il coraggioso unirsi dei miseri, è anch'essa la storia di una leggendaria catarsi: «Non potevo fare a meno di pensare che quegli uomini, che avevano passato i loro giorni sotto terra, come i morti, nel sulfureo materiale inferno dei morti,

vivevano, ora, la propria Resurrezione». Forse Levi non ha compreso a pieno quale molla segreta ha spinto questi uomini all'azione, né per quale profonda ragione la parola « compagno » acquisti sulle loro labbra il magico valore delle « trombe bibliche ».

Anche alla base di molte pagine del seducente racconto che Levi fa del suo viaggio nell'Unione Sovietica, sta, per chi ben guardi, una « leggenda », quella stessa che il lettore trova enunciata nel titolo; ed è proprio di qui che nasce la straordinaria compattezza di questo libro di viaggio, nel quale l'autore offre, dell'U.R.S.S., una immagine a suo modo perfetta, senza che sbavature o toni falsi appannino per un momento le pagine più trasparenti che egli abbia mai scritte. Qui si rifugge, per espressa determinazione, da ogni possibile giudizio d'insieme che esuli dall'ambito della descrizione ambientale e di costume. Salvo che per rarissimi accenni, le interpretazioni di ordine politico sono soltanto suggerite al lettore; e tale atteggiamento, che può essere stato dettato anche dall'avveduto timore di cadere nell'affrettato o nel generico, si dimostra di grande saggezza sulla via dell'arte. Rimane così intatta la suggestione di un viaggio « in luoghi e in tempi, malgrado tutto, misteriosi », del quale si preannuncia già nel titolo la caratteristica atmosfera. Tutti sanno ormai quale sia la felice intuizione che Levi esprime in questo suo libro: ed è inutile ripetere la sua affascinante definizione della Russia dal cuore antico volta ansiosamente verso il futuro; così come è inutile, in fondo, chiedersi se tale definizione abbia una base oggettiva di verosimiglianza: può apparire vera o non vera, indifferentemente, poiché la sua validità è quella squisitamente estetica dell'invenzione fantastica. Questo non significa certo che l'autore non esteri le sue impressioni con completezza e con sincerità; si può dire però che il carattere irripetibile ed eccezionale di questa opera è dato, più che dalla visione di nuovi paesi, dall'incontro con persone di un livello intellettuale notevole o comune, ma di un valore umanamente altissimo: tanto che sembra a volte che luoghi e paesaggi nascano proprio di qui, dalla straordinaria familiarità che accoglie lo scrittore, al suo arrivo e poi sempre, nel suo vagare da Mosca a Leningrado, ed in Armenia, ed in Georgia, e a Kiev. Poiché ciò che limita sensibilmente, da un punto di vista meramente giornalistico, la capacità « informativa » di questo libro, ma che d'altra parte gli conferisce la fisionomia di una esperienza personale vissuta con passione singolare, è proprio l'immediato rapporto di affetto che si stabilisce tra Levi ed il paese che lo ospita, e dal quale nasce in lui la sensazione di trovarsi in una sua antica patria. Ecco perché il paesaggio russo si configura spesso ai suoi occhi con la fisionomia familiare di Torino o della Lucania; ecco perché egli trova a Mosca, l'« informe e materna Mosca », il « dolce freddo di un antico inverno torinese »; ecco perché l'Armenia gli si può talvolta presentare come un « antico, immobile paesaggio di Lucania »; ecco perché riconosce nel grande lago Sevan la « forma distesa e sottile del lago di Como ». Dice Orazio che chi gli oceani varca, il cielo, non l'anima, muta; ma Levi non muta nemmeno il cielo, gli pare solo di essere trasportato indietro nel tempo, perché sente intorno a sé, sublimato, il colore dolce ed amato dei giorni dell'infanzia. Basta un pianoforte a ricordargli lezioni di musica ormai lontane, bastano un paralume e qualche suppellettile antiquata a ripresentare alla sua mente la « casa di via Bezzecca ». E non direi che egli obbedisca ad un desiderio di più evidente esplorazione quando trova tra le pieghe del paesaggio, nell'atmosfera di un interno, o nei tratti di un volto, i ricordi dell'Italia: se egli dice che la forma del paesaggio ha in Georgia la stessa curva intricata e rotonda dei caratteri dell'alfabeto georgiano, va senza dubbio in cerca di un'analogia, magari lambiccata, che metta in risalto le svolte e le curve caratteristiche di quelle montagne; ma quando rivede nel paesaggio aspetti ben noti ed amati della sua terra, obbedisce piuttosto ad un moto di affetto, rende d'istinto ad una terra ospitale l'omaggio di chi riconosce in ogni figura i tratti della persona più cara. E lo stesso impulso che porta il Levi a trovare in uno dei suoi autisti (i quali, qui e nel libro sulla Sicilia, sono tanti e tali, che meriterebbero un discorso a parte), « lo stesso affettuoso e brusco riserbo di un metallurgico torinese », o in un autista armeno un « lungo viso asciutto da marinaio genovese », o in un giovane poeta di origine contadina la « subli-

mazione poetica di un operaio della Fiat». Di casi simili potremmo citarne, senza troppo cercare, a decine; ma non disturbano, anzi rendono più quotidiano e prossimo uno sfondo di fronte al quale le persone si muovono con l'espressione dell'affetto e dell'amicizia. Personaggi famosi e non famosi, Ehrenburg, Nekrasov, Simonov, e l'ignoto Markaryàn Jeghià Jenochi, che in uno sperduto villaggio d'Armenia alzò fraternamente quel modesto bicchiere di vino torbido, nel quale recentemente Carlo Levi ha ravvisato il messaggio di un uomo nuovo,² e gli straordinari commensali del banchetto armeno in onore del *Varpèt*, ripetono con modi più espansivi quel cameratismo gioviale ed onesto che tanto abbiamo amato in Pavese; e le cameriere infagottate e materne (incantevole poesia del gufo d'alabastro di Kiev!), e le *hostesses* dimesse e gentili riportano al Levi la cara immagine di una « Europa bambina », che costantemente si riveste per lui dei colori dell'infanzia. Si potrebbe forse dire a questo punto che Levi ama più il « cuore antico » che lo slancio verso il futuro di un popolo fatto di persone dimesse e coraggiose? Egli ne parla, è vero, con estrema dolcezza; ma, in polemica con la translucida civiltà occidentale (« O ricchezza dei poveri, come ti vorrei, al posto della povertà dei ricchi! »), vi coglie una nuova, ed anche moderna, dimensione del sentimento. Non bisogna d'altra parte dimenticare le pagine che in questo libro sono dedicate a quei giovani sovietici così vivaci ed aperti al desiderio di conoscenza, così desiderosi di entrare nel cuore del mondo, a studiarne i « rapporti complessi », così ansiosi nella loro esigenza intellettuale, così sinceramente tesi al futuro.

Un breve appunto a parte merita Stefano, o Stepàn, o Stjopa, il cortese accompagnatore di Levi nel suo viaggio in quel vastissimo paese: così coerentemente ombroso e riservato, infreddato ed umile nell'ammirazione del « grande scrittore », che a volte lo maltratta anche un po', così perfettamente attendibile esteticamente, da sembrare inventato di sana pianta; figura così esilarante e commovente insieme, che il libro apparirebbe dimezzato senza di lui, Virgilio quasi immaginario di un viaggio reale.

PINA SERGI

ALBERT CAMUS, *La Chûte*, Paris. Gallimard, 1956, p. 235.

In questo nuovo racconto-monologo Camus ci presenta un avvocato parigino, Giambattista Clamance, il quale rievoca in un bar dei bassifondi di Amsterdam davanti ad un immaginario e taciturno avventore la parabola movimentata della sua vita. La sua storia è quella di un uomo finito male, caduto dai fastigi della fortuna professionale, alle bassezze d'una vita d'espediti, coinvolto nella difesa della *pègre* d'un porto internazionale dopo essere stato il difensore disinteressato della vedova e dell'orfano. Ma questa non è che la storia esterna, banale del protagonista, poiché quella vera ha delle accentuate implicazioni simboliche.

Cominciamo anzitutto dal nome. È nota la vicenda degli eroi medievali i quali partivano alla conquista del loro nome e, finché non se ne rendevano totalmente degni, assumevano il nome provvisorio di qualche loro fatica. In un mondo di verità rivelata essi riuscivano sempre infine, a ritrovare il senso pieno del loro nome ed a formare con esso un inscindibile tutto, ma essendo tale conquista compimento e premio dell'avventura essa costava loro rischi non comuni.

Qui il protagonista, come gli eroi di tragedia di cui giustamente è stato detto che sono morti molto tempo prima di morire, già conosce e consciamente vive ed anticipa nel suo nome tutto il suo avvenire. Egli è il profeta vuoto per tempi mediocri, rifugiatosi in un deserto di pietre, di nebbie e di acque putride, Giambattista il precursore, Elia

² CARLO LEVI, *La rivoluzione e il potere*, in « Il Punto », a. I, n. 27.

senza Messia, *vox clamans* nel deserto d'un mondo abbandonato dalla grazia. Si spiega così la formula retrospettiva del racconto, per cui, partendo da un presente reale, vissuto nel bar suburbano di Amsterdam, *Mexico City*, il protagonista esplora un passato divenuto alla luce dell'esperienza presente secondario ed irreali. Egli, mentre sembra volubilmente abbandonarsi alla gioia del racconto di ciò che è veramente stato, non rinuncia all'impiego d'un'ironia distruttrice, lucida e tagliente che è la spia d'un'intelligenza, la quale si rifiuta di assumere una funzione dimostrativa all'interno d'un mondo che si accetta. Mentre l'ordine del mondo sembra essere rivissuto ed accettato nel ricordo, appare come un'onda di fondo che turba e sconvolge la superficie del discorso, il movimento contraddittorio del pensiero che svuota d'ogni senso il contesto dei fenomeni. Al limite, dove il passato ed il presente s'identificano i fatti appaiono tutti investiti da una critica implacabile ed ogni loro valore viene radicalmente negato. Così, proprio quando il senso del nome del protagonista ci è del tutto chiaro, si rivela a noi la direzione in cui il pensiero si è mosso nel corso del racconto: operando non come la controprova dei fatti, ma come la contraddizione di essi, esso ha messo in luce l'assurdo destino del mondo e l'incoerente disordine degli accadimenti umani.

Ed in questo atteggiamento corrosivo e critico, che è il momento polemico necessario anche nella vita d'un profeta d'acque putride come Giambattista Clamance, il protagonista rivelatosi moralista accanito raggiunge l'accoramento del suo autore, Alberto Camus e fa tutt'uno con lui.

Ora, esistono nella cultura francese due tipi di moralisti, i quali se hanno in comune l'opinione che la validità d'un ragionamento consiste nella sua forza d'urto, o per ripetere il pensiero di Stendhal nell'offesa che ogni buon ragionamento arreca al grossolano buonsenso dei più, essi si differenziano nel fatto che gli uni esercitano la loro azione all'interno del mondo per confermarlo, gli altri, non contenti di combattere i pregiudizi che turbano il retto impiego della ragione umana, attaccano i giudizi stessi su cui sembrano essere ancorati l'ordine e le istituzioni degli uomini. E l'eterno contrasto tra *l'esprit de géométrie* che, sgombrato il campo da ogni facile impiego deduttivo del ragionamento lascia intatto l'ordine, la simmetria ed il valore delle figure, e *l'esprit de finesse* che partendo da un'altrettanto alta considerazione della funzione, del pensiero non si arresta che davanti allo sgomento della sua solitudine di fronte all'incommensurabile deserto dello spazio senza fine.

Già Pascal aveva indirettamente notato l'orientamento concreto del pensiero di questo secondo genere di moralisti e Camus, che a questa schiera appartiene, mostra di preferire ad un'astratta polemica sulle idee e sui pregiudizi un contrasto d'opinioni drammaticamente vissuto e consacrato in un contesto narrativo. Tuttavia, questa vocazione al *récit* (che è poi la ripresa in un diverso ambiente di civiltà del racconto filosofico di Voltaire) non deve farci dimenticare che i personaggi sono simboli d'una crisi di idee e che la caduta di Clamance è preceduta da una catastrofe di sentimenti. Basterà per questo seguire il protagonista nel racconto delle sue avventure ed analizzare le sue evocazioni paradossali di quelle idee e sentimenti che sono da sole il sostegno della vita d'un uomo: l'amicizia, l'amore, la libertà. Un giudizio fondamentalmente pessimistico sulla natura umana sembra presiedere alla svalutazione ed al progressivo svuotamento di questi tre sentimenti. Per Camus, che parla attraverso il suo personaggio, l'uomo ha due facce, egli non può amare senza amarsi; ogni tentativo che egli compie per uscire da se stesso non è che un pretesto per meglio accettarsi. Si pensi, per contro ad un moralista di tipo opposto, ad Alain, per il quale appunto la scoperta della razionalità del mondo implicava un'analisi positiva di quelle idee e sentimenti che Camus invece respinge. Il punto di partenza del discorso di Alain era il seguente: il sentimento interno ha bisogno del movimento esterno per manifestarsi; una gioia che non si comunica si isterilisce o si addormenta. Per questo vi sono delle meravigliose gioie nell'amicizia e compito dell'uomo è quello di non lasciare imputridire la legna nel deposito che la custodisce.

E ciò che è vero per l'amicizia è valido anche per l'amore, con una riserva, tuttavia, nel caso di Alain, dovuta alla sua nota avversione per le passioni e per le finzioni immaginative, considerate come ancelle dell'irrazionale. Mentre invece, Camus sembra volersi inserire nella tradizione romantica, valida in un certo senso anche per i disperati avventurieri di un Hemingway, secondo la quale l'amore è l'ultima ancora di salvezza e l'ultima speranza di redenzione per le vittime di un mondo ostile, egli nega l'amore con arida lucidità o lo accetta solo come nostalgia d'una sincerità perduta. E questo sia che si tratti di amore per la donna, sia che si tratti di amore-solidarietà per le vittime e per gli oppressi. Anche in questo secondo caso lo scrittore algerino pare deciso a sbarazzarsi dei limiti imposti dalla dialettica hegeliana ai rapporti tra padrone e schiavo e giudica con accorata severità il processo di alienazione implicito nella società moderna, per cui lo schiavo, pur conservando tutti gli attributi servili, viene chiamato, con crudele finzione uomo libero. Pure, non essendovi via d'uscita alla vanità umana ogni tentativo fatto da Giambattista Clamance in favore dei deboli e degli oppressi gli serve unicamente per salire più in alto nella stima che egli ha per se stesso.

Ma, da dove nasce allora quello stato d'animo dominante nella *Chôte* obbedendo al quale il protagonista, inoltratosi in un giuoco ripugnante e crudele, passa da una critica consapevole della propria aridità spirituale ad un gusto vero e proprio per l'oppressione? Dobbiamo dire che Camus ci aveva abituato ad una violenza istintiva esercitata contro il muro del male da parte dei suoi personaggi, in direzione della speranza. Nasceva di qui, nei suoi racconti, la necessità di un dialogo, d'un incontro d'idee, di un dibattito. Ora, nel nostro racconto ogni tentativo di evasione si arresta di fronte ad una fondamentale scoperta: il mondo è irrazionale e non c'è contropartita affettiva che possa salvare l'uomo dal naufragio. L'amicizia, l'amore, la libertà sono pure e semplici finzioni verbali, aspetti dell'*amor sui*. Nella *Chôte*, appunto, Camus tenta di far vivere fino a fondo, senza pentimenti, con chiarezza cartesiana, ad un suo protagonista l'avventura dell'irrazionale. Per questo il libro non ha dibattiti: non vi è che un lungo monologo con un'ombra e le parole, ricadendo sul protagonista che le pronuncia, lo consumano come lunghi spasimi di febbre. Non è necessario che lo scrittore condivida aldilà dal limite da noi indicato, le opinioni ripugnanti e paradossali del suo personaggio gli basta unicamente di spingerlo nel baratro che si apre ai suoi piedi dal momento in cui questi decide di vivere, senza nessuno scarto lasciato agli imprevisi, le proprie convinzioni. Codesta saturazione integrale dell'azione con un pensiero imbevuto di sfiducia nella natura umana è l'Inferno per i viventi; ed è appunto l'Inferno che ispira tutto il greve simbolismo del racconto. E qui ancora una volta può venirci in soccorso la nostra consuetudine con la letteratura medievale. Per comprendere il paesaggio di acque e terre basse, nebbioso ed invalicabile in cui è andato a cacciarsi il già brillante avvocato parigino, bisogna infatti ricorrere a quelle complesse immagini che gli scrittori e teologi del Medioevo solevano scegliere a simbolo dell'irrazionalità del peccato e che convergevano nella rappresentazione di un mondo capovolto. L'immagine dell'Inferno nel racconto di Camus non ci viene solo suggerita dalla gravitazione inerte del tema verso una soluzione letteraria di tipo giudiziario, ma anche dal richiamo puntuale ad uno schema grafico d'ispirazione medievale. Naturalmente, gli scrittori del medioevo si servivano di determinati luoghi geografici e di paesaggi terreni per creare delle approssimazioni analogiche, mentre uno scrittore moderno ed ateo come Camus, ha bisogno di localizzare sulla terra il suo paesaggio infernale. Tuttavia, il riferimento simbolico ad un mondo assoluto in cui la periferia geografica (ed in questo caso l'Olanda) s'identifichi col centro di tutte le cose è, nel corso del racconto, assolutamente dominante. Del capovolgimento dei valori razionali del quale l'Inferno è simbolo vi è inoltre un indizio dinamico ed anticipatore fin nelle prime pagine del racconto, in cui viene paradossalmente sottolineato e quindi corroso dall'interno, il gusto del protagonista per le altezze (« Je préférais l'autobus au métro, les terrasses aux entresols.... Je voulais ma haine aux spéléologues »). Codesto presentimento stilistico della caduta sfocia poi in una precisa rappre-

sentazione di un paesaggio infernale fradicio e grigio nell'ultimo cerchio del quale si trova appunto, novello Lucifero, il protagonista del racconto.

Qual'è allora il motivo per cui Camus sente il bisogno di creare un paesaggio accentratuato, il cui distacco dal mondo normale è rappresentato da linee violente e da cupi colori? Oltre ad una ragione di equilibrio narrativo, per la quale passioni e stati d'animo irrazionali vengono trasferiti in un paesaggio d'eccezione vi è un motivo inerente alla struttura stessa del racconto che rende indispensabile la creazione d'un orizzonte extramondano, tale da consentire al protagonista una condotta privilegiata, sottratta alle improbabilità della vita quotidiana. Malgrado lo svolgimento stilisticamente compatto del racconto in cui il passato è riportato al presente e svuotato dall'interno d'ogni sua validità attraverso un'ironia anticipante, possiamo sottrarre al ritmo unitario della vicenda, per pura comodità espositiva, tre diversi tempi.

All'inizio Giambattista Clamance vive accettando il mondo, in pieno consenso con esso, soddisfatto di sé ed ambizioso di: «atteindre plus haut que l'ambition vulgaire et se hisser à ce point culminant où la vertu ne se nourrit plus que d'elle même» (p. 30). Pure, una vaga insoddisfazione affiora qua e là nelle giornate piene di eventi, accompagnata da presentimenti di un futuro meno propizio, «J'avais à la surface de la vie dans les mots jamais dans la réalité... à l'aise en tout mais satisfait de rien».

Questo vuoto, avvertito negli intervalli dell'azione, si coagula in uno stato d'animo ben definito, in seguito ad un episodio che trasforma completamente la vita del protagonista. Questi, rientrando una sera a piedi attraverso le vie deserte di Parigi, all'altezza del *Pont des Arts*, assiste al gesto di disperazione di una donna, ode il tonfo del corpo caduto nella Senna e, dopo un istante di perplessità, affretta il passo verso casa. «Les plongeurs rentrés ont des étranges coubatures», dirà più tardi Clamance al suo silenzioso interlocutore, ed infatti a partire da questo momento la sua esistenza entrerà in una crisi profonda. Comincia di qui la seconda parte della vicenda di Giovambattista Clamance. Essa è caratterizzata da un cedimento dei valori universali e da un conseguente cambiamento di fronte da parte del protagonista. Lo scoprimento dell'egoismo e dell'ipocrisia di cui si ammantano gli atti più crudeli degli umani gli suggerisce l'atteggiamento paradossale di difesa dei ruffiani e dei ladri: «Si les souteneurs et les voleurs étaient toujours et partout condamnés les honnêtes gens se croiraient tous et sans cesse innocents» (p. 49). Egli si pone in termini sempre più crudeli il problema della colpa e di mano in mano che essa gli appare irriducibile ed ipocrita la condanna da parte della società organizzata di alcuni delitti particolari, egli si sprofonda con deliberata volontà di autodistruzione, nel vizio. La sua esperienza giuridica si pone così a servizio delle cause che la società considera indifendibili e trova la fonte dei delitti nella incapacità che hanno gli uomini di sopportare un giudizio di condanna da parte degli altri: «Combien de crimes commis simplement parceque leur auteur ne pouvait pas supporter d'être en faute» (p. 25). Si tratterà quindi, per salvarsi, di sfuggire a quell'inferno implicito nella vita stessa, costituito dalla presenza degli altri, di evitare di essere classificato una volta per tutte.

Nel tentativo di sfuggire alle insidie d'una situazione Kafkiana, fondata su di una condanna senza giudizio, consisterà la terza parte della vita di G. Clamance. Così la sua storia diventa il racconto della vita di un uomo dalla coscienza tranquilla che scopre un giorno la falsità dei suoi principi e si sente mentitore e disprezzabile. Egli dovrà vivere con la lucida coscienza della sua miseria e cercare perciò una soluzione che renda possibile un giudizio serrato ed intransigente, non seguito da condanna alcuna. Nasce di qui l'idea dell'isolamento in un paesaggio sottratto alla pericolosa presenza d'una società giudicante, che gli permetta di esercitare il singolare mestiere di giudice penitente. Tale mestiere consiste nell'esercizio diuturno di un giudizio introspettivo da cui deriva un atto d'accusa contro se stesso, e attraverso di sé, contro gli altri. Egli si accusa davanti agli uomini per accusarli tutti a loro volta: il ritratto di sé che egli traccia per i suoi contemporanei diventa uno specchio rivelatore delle magagne di tutti. Cla-

mance non ha più illusioni, non ha « *espoins* », ma coltiva accuratamente un'« *esperance* » che lo salva dalla disperazione annichilatrice: quella di accentrare su di sé lo sguardo degli altri e di travolgerli nella tentazione dell'auto-accusa. Ma, siccome nel corso del processo Clamance non cessa mai di essere eloquente e l'eloquenza è in fondo la caratteristica di chi si considera perfettamente accettabile, dobbiamo concludere che il protagonista giunge all'isolamento per disgusto degli altri e per amore di sé. Per essere felici, egli dirà, non bisogna occuparsi degli altri ed è questo il solo mezzo per continuare ad amarsi. Per accettarsi non bisogna fare mistero della propria duplicità, ma anzi accettarla come ineluttabile eredità della natura umana. Se non c'è via d'uscita dall'Inferno della condizione umana, vi è però la speranza di starvi confortevolmente, accettando di vivervi in piena e lucida coscienza. In questa concezione della duplicità della vita, Camus crea un amalgama perfetto tra il paesaggio e lo stato d'animo, tra l'Inferno nebbioso a cui egli attribuisce una localizzazione geografica, le acque putride in cui si rispecchiano in un tremolio allucinante le case irreali ed irraggiungibili, ed il suo personaggio, che ha l'ambizione di essere lo specchio esatto degli altri, ma dai cui occhi tralucano perfidi bagliori di accusa. Anche gli olandesi vivono nella duplicità: essi sono là, in Olanda, ed altrove. Là, nella nebbia ed altrove nel sogno delle isole del fuoco, della purezza e del sole: nello Zuiderzee ed a Giava ed a Sumatra. Lì, per quello che essi sono; altrove per quello che essi vorrebbero essere. E la loro duplicità è un'indicazione esterna ed analogica di quella di Clamance la quale consiste certo nel proposito contraddittorio che questi ha di essere specchio obbiettivo della condizione umana, ed accusatore passionale di sé; ma anche nel fatto che egli confessa le sue colpe pur continuando a viverle. Il protagonista della *Châte* ha la pretesa di schiacciare gli altri sotto il peso, indiretto, della sincerità del suo esame di coscienza. Il turbine dell'auto accusa non concede tregua: ogni accusa ne richiama un'altra. Clamance si accusa di amarsi, si accusa di accusarsi sempre per essere superiore agli altri. Dunque le accuse contribuiscono a fargli avere una più alta considerazione di se stesso. L'unica via d'uscita da questo egoismo senza scampo sembra ancora essere un barlume di nostalgia d'una coscienza umana perduta, della luce dei mattini, della santa innocenza di chi sa ancora perdonare a se stesso. Ma, in fondo la condotta di Clamance resta odiosa alla fine come all'inizio del racconto. E' Camus lo sottolinea per il lettore. Si direbbe, in questo senso, che il racconto, malgrado i termini accorati ed amari in cui esso si esprime, si muova sul terreno d'una logica puramente provvisoria e sperimentale. E se proprio occorre inserirlo in una tradizione, esso ci sembra essere l'epilogo estenuato di quella linea del pensiero francese la quale si è proposta nel corso dei secoli di spezzare la catena che lega l'uomo al mondo esterno nel tentativo di renderlo padrone della sua libertà: di quella tradizione moralistica che si può riassumere nella celebre frase di Montaigne: « La plus grande chose du monde c'est de scavoir être à soi même ». Tuttavia, anche l'attaccamento di Clamance alla vita (« J'aime tant la vie », egli dirà, « que je n'ai aucune imagination pour ce qui n'est pas elle ») essendo una necessità del meccanismo del vivere umano, un'applicazione della legge d'inerzia, non può essere considerato che il rifugio in una sorta di morale provvisoria.

Si pensi invece ai romanzi di Faulkner nei quali la permanenza nel mondo era descritta veramente come un gesto di vitalità sovrumana. Ma lì, l'attaccamento alla vita era reso possibile dalla profonda umanità dei protagonisti, le cui radici, sane ed intatte, attingevano vigore da tutti gli umori più profondi della terra.

DANTE DELLA TERZA

LIBRI RICEVUTI

ANTONIO BALDINI, « *Quel caro magon di Lucia* ». *Microscopie manzoniane*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1956, pp. 169. — Noi non siamo stati entusiastici lettori di questo volumetto, non perché non ci abbia interessato, ma perché il Baldini ha voluto dargli il consueto tono della « cicalata », o della « diceria », che riporta i suoi scritti su un piano vorremmo dire settecentesco, mentre la sua prosa ha dei guizzi veramente di viva modernità. Del resto sono note a tutti queste sue pagine, apparse sul *Corriere della Sera*, col titolo di *Tastiera e Pastiera*, e anche nel giornale davano l'impressione dello stento. Immaginiamoci raccolte in volume! La prosa del Baldini dà non a noi soli, ma a tutti i lettori, l'impressione di quello stoppino manzoniano (citiamo il Manzoni per rimanere nel circolo di questo libro), « umido e ammaccato d'una candela, che presentato alla fiamma d'una gran torcia, da principio fuma, schizza, scoppietta, non ne vuol saper nulla; ma alla fine s'accende e, bene o male, brucia ». Ma in questo libro lo stoppino ammaccato brucia piuttosto male. (LUIGI RUSSO).

GABRIELE BALDINI, *Melville o le ambiguità*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, pp. viii-241. — Ci sia consentito con cinque anni di ritardo parlare di un volume di un valentissimo giovane anglicista, il quale nel frattempo non ha interrotto la sua opera; a nostra giustificazione prendiamo anzitutto l'impressione che ci ha fatto la lettura del libro, e la miscellanea che in questo stesso numero dedichiamo all'editore Ricciardi. Il Baldini, che è noto anche ai lettori di « Belfagor » per vari saggi sulla letteratura inglese, ha affrontato un autore difficile come il Melville, pur così presente nella coscienza moderna, subito blasonando la sua critica dei nomi di due studiosi come il Pavese, l'insuperato traduttore di *Moby Dick*, e il Matthiessen, senza dubbio il maggior critico e storico della letteratura che ci sia stato in questi ultimi decenni negli Stati Uniti. L'indagine del Baldini, fortemente nutrita di ben assimilata conoscenza della « letteratura sull'argomento », dopo aver tracciato una rapida storia dei primi tentativi letterari del Melville, (« In un certo senso, opere come *Typee* ed *Omoo*, *Redburn* e *White Jacket* debbono considerarsi come fonti e cioè esperienze durate per la composizione di *Moby Dick* ») muove ad un vasto

esame del più ampio romanzo biblico-shakespeareano-dantesco, nelle sue derivazioni o echi letterari, che il critico coglie acutamente fin agli imprestiti dal gusto elisabettiano, specialmente teatrale (immagini, giochi di parole, didascalie pure e semplici), e nella grande ispirazione poetica, e poi nei motivi dickensiani. Dei giudizi sulle opere minori, ricorderemo quello sul *Benito Cereno*, costruito su « motivi squisiti da balletto, motivi d'una fantasia decadente, sensualmente compiaciuta di se stessa », il che serve a spiegare il suo successo nel gusto dei parnasiani e simbolisti. Il volume è concluso da un avvincente studio su *Billy Budd*, l'ultima fatica dello scrittore: essenziale come « una tragedia classica », forse riportante motivi autobiografici, e certo anche, con ipotesi molto probabile, mirante al delineamento di un anti-Dorian Gray, nella figura del puro e bel marinaio, un onesto e integro barbaro, « molto simile a quel che doveva essere Adamo nel paradiso terrestre prima che il serpente — quello che Melville chiama 'urbane serpent', cioè un serpente civilizzato, urbanizzato — gli venisse ad attorcerci in spire, accanto ». Il libro del Baldini mostra la fecondità di un buon metodo critico, quale può esser quello crociano, nutrito dell'interesse per il particolare, il fatto, e insieme le psicologie, proprio della cultura anglosassone. (L. R.).

GIUSEPPE BARTOLUCCI, *Lettera d'amore*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 111. — Scrittore calcolato e discreto, Bartolucci riesce a dare alla sua « opera prima » i segni di un'indubbia maturità morale e stilistica. Dietro questa sua *Lettera d'amore* s'indovina un sapiente silenzio, un lavoro tenace di autoeducazione, e sotto ogni sua parola una profondità di ricerca. Il risultato è perciò misurato, ben concluso entro precisi limiti, reso intenso da un complicato gioco di mormorazioni e pudori. Da un sanatorio, un giovane scrive a lungo a una ragazza. Rievoca la dolce e passata stagione della vita insieme, riferisce le sue reazioni all'ambiente malato in cui ora vive e ricorda. Cosicché amore, pensiero della morte, malattia, nostalgia della vita sono i temi romantici coi quali Bartolucci si cimenta. Gioco difficile, che egli riesce nell'insieme a dominare, per mezzo di qualche espediente ma più che altro per mezzo di una sin-

cerità che lo induce a medicare i suoi contenuti con una pratica di realismo espressivo. Nella prima parte, il pericolo del rimpianto eccessivo è tenuto lontano da una serie di osservazioni di costume, episodi e ritrattini che hanno Roma per sfondo; nella seconda parte, ancora una serie di ritratti ed episodi è chiamata a comporre l'atmosfera generale del sanatorio. Si può osservare che alcuni di questi particolari escono dai margini, nel senso che la loro inserzione nel racconto è talvolta ottenuta con qualche trapasso insufficientemente elaborato; come pure che le due parti finiscono per apparire strutturalmente un po' troppo l'una di fronte all'altra, passato e presente. Ma specialmente nella prima parte i vari episodi ricevono una giustificazione, se non altro psicologica, dal bisogno di ricomporre con ostinata memoria gli elementi del quadro che avevano dato risalto al primo piano della figura femminile. E quel che più conta, è che Bartolucci è riuscito a imporre alla sua elegia una notevole dose di coerenza: un tono che vorrei definire neorepuscolare, fatto di ironia, distacco, tenerezza, lucidità analitica, fortemente accentuato in senso realistico e perciò salvo da eccessive concessioni al morbido dei sentimenti. (SERGIO ANTONIELLI).

PIERRE BAYLE, *Pensieri sulla cometa e Dizionario storico e critico*, a cura di Gian Piero Brega, Milano, Feltrinelli, « Universale Economica », 1957, pp. xxxii-392.

THAYS BERTINI, *Tre tempi alla Luna*, Milano, Gastaldi, 1956, pp. 64. — Sono i versi d'una fine poetessa di Pietrasanta, animata sempre da alto senso civile e politico; per far gustare la sua poesia, bisognerebbe citare largamente. È un peccato per noi che il volumetto sia stampato da un editore che ha l'abitudine di accogliere un po' indiscriminatamente tanti libri di verseggiatori, che pagano il loro contributo economico. Ci auguriamo che almeno questo della Thays Bertini sia stato pubblicato gratuitamente.

RENATO CANDIDA, *Questa mafia*, Caltanissetta, Sciascia, 1957, pp. 194.

GINO CAPPONI, *Scritti inediti*, preceduti da una Bibliografia ragionata degli scritti editi e inediti e delle lettere a stampa per cura di Guglielmo Macchia, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 336.

MAURO CAPPELLETTI, *In memoria di Piero Calamandrei*, Padova, Cedam, 1957, pp. 94. — È una attentissima Bibliografia degli scritti del Calamandrei, fatta da uno scolaro e assistente, che gli fu molto vicino, e che ha serbato, e non poteva essere altrimenti, una memoria assai affettuosa del suo grande Maestro. Nell'opuscolo è pubblicato anche uno scritto del Cappelletti *Piero Calamandrei e la difesa giuridica della libertà*, che appare nella *Revista de la Facultad de Derecho* del Mexico, dedicata alla memoria dell'insigne giurista. Un altro saggio ivi contenuto è intitolato *I diritti sociali di libertà nella concezione di P. C.*, scritto per il numero speciale del

« Boletín del Instituto de derecho procesal » della Universidad Nacional del Litoral, in Argentina. Infine c'è un'altra bellissima pagina del Cappelletti, intitolata *Ricordo di P. C.*, scritto dal suo ultimo discepolo. (L. R.).

CARLO CATTANEO, *Scritti economici*, a cura di Alberto Bertolino, voll. 3, Firenze, Le Monnier, 1955, vol. I, pp. xxviii-436, vol. II, pp. iv-478, vol. III, pp. iv-476. — Gli scritti di Carlo Cattaneo continuano a subire un fato immeritato, contro il quale qualcosa riesce a fare soltanto l'opera solerte di singoli studiosi o ammiratori. Primo fra questi va ricordato il compianto Alessandro Levi, che non ha visto maturi tutti i frutti dell'opera espliata da quel « Comitato italo-svizzero per la pubblicazione delle opere di Carlo Cattaneo », di cui è stato l'animatore. Per opera di questo comitato, dopo l'epistolario affidato alle cure di Rinaldo Caddeo e già condotto quasi a termine era, appaiono tre nutriti volumi di *Scritti economici* scelti ed annotati da Alberto Bertolino. Quando appariranno anche gli scritti storici e geografici, annunciati come imminenti, potremo dire di disporre di un corpus di scritti e lettere cattaneane indubbiamente più ricco, completo, accurato delle vecchie raccolte che mai sino ad oggi, nonostante diversi tentativi, si era riusciti a rinnovare. Resta però sempre fuori da queste raccolte non si direbbe tanto una certa quantità di scritti o articoli minori, quanto qualcosa, che era tipica dell'operosità cattaneana, che non si è mai esplicita in teoriche opere ponderose di pagine e capitoli (il respiro intellettuale di tutti i suoi scritti, anche i più modesti, è sempre amplissimo), ma si è, non diciamo dispersa, si applicata a singoli problemi concreti e ben circoscritti nel tempo. Operosità multiforme nelle manifestazioni esteriori, ma compattamente unitaria nella scaturigine e nell'orizzonte intellettuale in cui si includeva. Ecco perché una ripartizione e distinzione di scritti economici, storici, geografici, politici, letterari, se pur risponde a insuperabili necessità e opportunità editoriali ed anche a differenze obbiettive di contenuto, non riesce ad abbracciare computamente tutto Cattaneo. Non ha torto il Bertolino quando non riproduce in questi tre volumi di *Scritti economici* le *Prefazioni* al *Politecnico* (peraltro facilmente accessibili in altre raccolte) « perché non hanno un contenuto strettamente o prevalentemente economico, ma sembrano affini a saggi di filosofia politica o della storia o di sociologia » (I, p. xxiii). Ma il *Politecnico* nella sua integrità forse aiuta meglio gli studiosi a collocare l'opera e l'intelletto di Cattaneo nella temperie e nel punto più esatto del nostro sviluppo economico, politico e culturale, precisandone nel vivo dell'opera quotidiana la funzione e la profondità. Ad una integrale riedizione della rivista però, se pur potesse sembrare opportuna anche considerata da altri punti di vista, non possono certo sopprimere gli sforzi e l'opera di studiosi ed editori, che stanno dando forse anche più di quanto si poteva sperare, se non desiderare. (GIOVANNI COTTONE).

DARIO CECCHI, *Café Modern*, Milano, Garzanti, 1957, pp. 190. — Questo primo lavoro narrativo di Dario Cecchi (figlio, come è noto, di Emilio Cecchi e della pittrice Leonetta Pieraccini) mi ha fatto venire a mente un modo di dire dei miei abruzzesi, che l'arte di tata è mezzo imparata. Con il che non vogliamo stabilire davvero una dipendenza letteraria di Dario dal suo illustre genitore, vogliamo dire, insomma, che egli sente l'orgoglio del nome che porta, per la cura che ha della scelta verbale, del periodo elaborato, della pagina rifinita. E siccome in lui anche l'arte materna risurge per li rami — ché è disegnatore e pittore di notevole talento —, quest'altra musa seguita ad assisterlo pure quando scrive. Infatti *Café Modern* è soprattutto una galleria di ritratti: ritratti che non sono da meno a quelli veri e propri con i quali l'autore ha voluto illustrare, di sua mano, il volume. Ecco Frau Johanna, per esempio, in pose e su campiture sempre diverse, ecco Irish Rose, Walter e gli altri frequentatori del caffè zurighese; e, particolarmente felice, il ritratto di Kokoschka. Ci sono anche altre belle pagine: quelle su Zurigo, con l'impressione del grigiore che emana da quella città, dai suoi massicci edifici, dalle cantonate (« Un grigio che assurgeva ad elemento sociale... vigile anche nelle giornate di gran sole, quando il lago si faceva improvvisamente turchino... »), sono pagine degne di un *reportage* d'alta classe, del tipo di quelli, per intenderci, a cui ci hanno abituati certi nostri viaggiatori d'eccezione, dallo stesso Emilio Cecchi a Einaudi. Ma quello che manca in *Café Modern* è il personaggio, ossia il suo congruo svolgersi, sicché, poi, ciò che manca è il romanzo. Non alludiamo, si capisce, al romanzo-romanzo (come oggi s'usa dire, in verità un po' volgarmente, mi pare, perché ripenso al « caffè-café » che ti sentivi offrire, con fare furbesco, quando, in tempo di guerra, capitavi in qualche famiglia di lauti borghesi ben rifornita dalla borsa nera...), diciamo anzi, semplicemente, che non c'è il racconto. E non pretendiamo che Aurelio, il protagonista, dovesse essere accompagnato da un nutrito commento psicologico, o che, altrimenti, tale commento dovesse risultare puntualmente desumibile dal modo come egli si comporta, da ciò che pensa e che fa. Forse gli sarebbe convenuta una diversa consistenza, lirica più che altro, come ce l'hanno, poniamo, i personaggi della Woolf, alla cui famiglia questo Aurelio ci sembra più prossimo. Intanto — c'è da chiedersi — dove va la nostra narrativa più giovane? Il neorealismo è ormai un ricordo; e c'è da rimpiangere che a quella poetica — che non è vero fosse tutta concessa alla moda, e nei migliori era invece motivata da un comprensibile desiderio di romperla con una tradizione cristallizzata —, non abbia fatto seguito un vero rinnovamento. Oggi gli scrittori giovani, rispetto a dieci anni fa, dimostrano una maggiore consapevolezza critica, ma minor fiducia ed entusiasmo, anzi appaiono piuttosto incerti e disorientati. Infine più d'uno, peraltro di leva recentissima, si rivolge nuovamente ai grandi mae-

stri della *stream of consciousness*: a Proust, a Joyce, alla Woolf; a Kafka e agli altri modelli del decadentismo europeo. E dunque la prospettiva di un rinnovamento si allontana in un futuro sempre meno precisabile. (PIERO DE TOMMASO).

ALBERTO CENTO, *Condorcet e l'idea di progresso*, Milano, Parenti, 1957, pp. 147.

JEAN DAVIDSON, *Germania sotto chiave*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 357.

GIUSEPPE DESSI, *Isola dell'angelo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1957, pp. 201. — E l'altra collana, di narrativa, dell'editore Sciascia (vedi nota al volume di B. Tocchi), diretta sempre da Arnaldo Bocelli. Il Dessi è un finissimo scrittore, e per adesso ci limitiamo ad annunciare questo suo nuovo romanzo.

N. A. DOBROLIUBOV, *Il regno delle tenebre e altri saggi*, a cura di Ignazio Ambrogio, Roma, Editori Riuniti, pp. xiv-382.

ALBERTO ESCOBAR, *La narracion en el Peru*, estudio, antologia y notas, Lima, Editorial Letras Peruanas, 1957, pp. xxv-308.

GIOVANNI FERRETTI, *La letteratura italiana*, antologia di pagine critiche e testimonianze, con prefazione di Angelo Monteverdi, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. viii-202.

UGO FOSCOLO, *Opere*, voll. 2, a cura di Guido Bezzola, I, *Poesie e prose d'arte*, II, *Prose polemiche e critiche*, Milano, Rizzoli, « I Classici Rizzoli », 1956, pp. 677-1060.

I padroni della città, Bari, Laterza, « Libri del Tempo », 1957, pp. xix-186.

Il fiore della lirica veneziana, I, *Dal Duecento al Cinquecento*, II, *Seicento e Settecento*, e *Il libro segreto* di Maffio Venier e Veronica Franco, a cura di MANLIO DAZZI, Venezia, Neri Pozza Editore, 1956, pp. 460, 574, 57. — Raccolta fatta con grande amore da un fine poeta e attento critico dell'opera di Leonardo Giustinian. (L. R.).

EMILIO ISGRÒ, *Fiere del Sud*, Milano, Schwarz Editore, 1956, pp. 35. — Si tratta di un giovane poeta, ventenne, come il nome stesso dice siciliano, di origine greca e greca evidentemente. L'A. non manca di ingegno, e soprattutto di *vis* polemica. Poiché giovanissimo, l'attendiamo a nuove prove.

PASQUALE JANNACCONE, *Scritti e discorsi opportuni e inopportuni (1947-1955)*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 683.

COLETTE e FRANCIS JEANSON, *Algeria fuori legge*, Milano, Feltrinelli, 1956, pp. 334. — Volume molto interessante, e di attualità. Il movimento per dir così risorgimentale che c'è nell'Algeria, che vuole riconquistare la sua indipendenza nazionale, riporta questo paese oggi su un piano di interesse europeo. Anche in Francia del resto si

comincia ad avvertire il peso di questa realtà, e a capire quanto la *presence française* sia in contrasto con gli ideali dell'89. Quello algerino è dunque anche il banco di prova di una civiltà europea, che intende lasciare di sé, in Africa, i segni di una presenza non legata soltanto all'oppressione coloniale. Il libro dei coniugi Jeanson è una risposta ampia, documentata, piena di impegno sincero, a questi problemi; nella prima parte essi tracciano a grandi linee la storia del paese, dalle origini fino allo sbarco francese del 1830: cade miseramente l'antica leggenda, di recente, e non senza motivo, ripresa da Edgar Faure, secondo la quale l'Algeria non sarebbe mai esistita come stato sovrano. Quindi gli autori ci danno un ampio panorama della conquista francese, sviscerando i motivi politici ed economici che l'hanno determinata, e le dottrine colonialiste che si sono invocate a sostegno. Un esame particolare è dedicato allo statuto algerino del 1947, di cui si mettono a fuoco le lacune, le incongruenze, e le mostruosità giuridiche. La terza parte contiene un attento esame dell'attuale situazione economico-sociale e una cronaca fedele del fenomeno più recente ed importante: l'insurrezione. (BELF.).

WERNER KAEGI, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Band III, Basel-Stuttgart, Benno Schwabe und CO. Verlag, 1956, pp. xxiv-769. — L'opera dell'insigne storico svizzero, vanto dell'Università di Basilea.

La civiltà veneziana del Quattrocento, a cura del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 241. — Il volume, pubblicato con splendida magnificenza dalla Sansoni (della serie di storia della civiltà veneziana), contiene i seguenti scritti: G. PIOVENE, *Anacronismo della Venezia Quattrocentesca*; N. VALERI, *Venezia nella crisi italiana del Rinascimento*; F. BABINGER, *Le vicende veneziane nella lotta contro i Turchi durante il sec. XV*; PH. GRIERSON, *La moneta veneziana nell'economia mediterranea del '300 e '400*; B. NARDI, *Letteratura e cultura veneziana del '400*; R. PALLUCCHINI, *L'arte veneziana del Quattrocento*; R. MOROZZO DELLA ROCCA e M. F. TIEPOLO, *Cronologia veneziana del Quattrocento*.

GIULIANA LIMITI, *Le vedute pedagogiche nella filosofia di Benedetto Spinoza*, Tesi di Laurea pubblicata per deliberazione della Facoltà di Magistero di Roma, Roma, 1957, pp. 55.

GIUSEPPE LONGO, *Cronache di Torriana*, Milano, Ceschina, 1956, pp. 181. — L'autore, possiamo dire, è sempre giovane, perché nato a Messina nel 1910, e il romanzo è stato scritto nel dicembre del 1944. Dobbiamo rilevare con molto piacere che il Longo da un libro all'altro afferma sempre più le sue qualità di scrittore. Ora egli vive a Milano.

GINO LUZZATTO, *Per una storia economica d'Italia*, Bari, Laterza, «Biblioteca di cultura

moderna», 1957, pp. 109. — Con vera e profonda soddisfazione si leggono le lezioni che, nel febbraio del 1956, Gino Luzzatto ha tenuto agli studenti della Facoltà di Lettere dell'Università di Pisa su argomenti e problemi della nostra storia economica dal Medioevo in poi e che ora sono state raccolte in un volumetto. Dopo una prima lezione introduttiva di carattere metodologico generale, il Luzzatto ha dedicato le altre quattro «principalmente alla storia dell'economia agraria, che purtroppo, tolti i secoli dell'alto Medioevo, è stata la più trascurata dei nostri studi» (p. 6). Come si vede, l'avere avvertito l'esigenza di rivolgere la propria attenzione soprattutto alla storia agraria sta a denotare una notevole ed acuta comprensione delle nuove tendenze: l'interesse infatti per tale storia è piuttosto recente e si è risvegliato, con particolare intensità, dopo quest'ultima guerra non solo da noi, ma anche nella vicina Francia, dove sono state ristampate e reintrodotte nel circolo vivo della cultura attuale opere che, pubblicate prima, avevano rappresentato una netta presa di posizione contro una storiografia in genere insensibile a quei problemi (il Roupnel, *La ville et la campagne au XVII^e siècle*; il Bloch, *Caractères originaux de l'histoire rurale française*; e si pensi, ad esempio, che dell'importante lavoro di G. Lefebvre, *Questions agraires au temps de la Terreur*, erano state stampate, nel 1932, solo 500 copie). Questo rinnovato interesse per i problemi dell'agricoltura caratterizza veramente i nostri anni e siamo molto contenti che un maestro come Gino Luzzatto lo abbia subito avvertito fino al punto da dedicare ad essi una trattazione organica, per quanto breve e riassuntiva, quale ci è data da queste lezioni. Su un altro punto siamo perfettamente d'accordo con il Luzzatto, sulla esigenza da lui nettamente formulata che lo studio della storia economica deve essere sì «affiancato e rafforzato da una conoscenza sicura dell'economia e dei suoi problemi sempre rinnovantisi», ma deve anche preoccuparsi di «conservare la sua piena autonomia e seguitare ad essere anzitutto una disciplina storica, che vede nell'economia uno degli aspetti del divenire della società umana, e considera lo sviluppo di questa società come l'oggetto più alto dei suoi studi e non può quindi isolare il fatto economico dagli altri fatti che condizionano lo sviluppo di quella società» (p. 26). Il Luzzatto, perciò, si rifiuta di ridurre la sua disciplina ad un arido tecnicismo di numeri e di dati e si sforza di mantenerla in continuo rapporto con la vita e con lo sviluppo della società: unico modo, questo, per aprire alla storia economica sempre nuove prospettive e per renderla veramente valida per gli uomini. Bisogna che i cultori di questa disciplina abbiano anche il senso dei fatti sociali e si rifiutino di rinchiudersi nel loro castello di prezzi, pesi e misure, di dati greggi che vanno invece utilizzati razionalmente; e per chi conosca il Luzzatto, così pieno di interesse per la vita politica e sociale che lo circonda, sa come questa esortazione provenga da una sua profonda attitudine spirituale. È appunto tale

partecipazione alla vita che gli fa dimostrare un relativo scetticismo verso le statistiche ed i documenti d'archivio, non sempre sufficienti « a soddisfare tutte le domande di chi si proponga di dare un quadro vivo e completo, anche dal solo punto di vista economico, di un determinato periodo storico »; e questo perché « l'oggetto principale dell'osservazione di uno storico è sempre l'uomo, con le sue abitudini, le sue passioni, i suoi bisogni, le sue aspirazioni », tutti aspetti su cui difficilmente gettano luce le statistiche (p. 97). Anche per la storia economica, perciò, occorre una conoscenza dell'uomo, delle sue passioni, senza cui è impossibile qualsiasi comprensione del passato. Inoltre chi conosce il Luzzatto così modesto, pur nella sua alta dottrina, può ben capire le continue confessioni di dubbi nati da insufficienza di indagini, di problemi che devono ancora essere risolti, confessioni che sono particolarmente frequenti in queste lezioni, in cui egli ha cercato di richiamare l'attenzione dei giovani su quegli argomenti « ai quali essi potrebbero con maggiore profitto indirizzare le loro ricerche ». Dal principio alla fine spesso ammette che talora « manca l'approfondimento di molti particolari », oppure che abbiamo una « oscurità completa » su talune condizioni della proprietà terriera, della tecnica agraria, ecc. (p. 73): cosicché si può dire che queste lezioni rappresentano un preciso consuntivo di ciò che è stato fatto sinora ed una indicazione di ciò che ancora rimane da fare. (FRANCO CATALANO).

ALESSANDRO MANZONI, *I Promessi Sposi*, commentati da Roberto Braccesi, Firenze, Vallecchi, 1957, pp. 618.

A. MANZONI-G. CAPPONI, *Saggio di un vocabolario italiano secondo l'uso di Firenze*, compilato in collaborazione a Varramista nel 1856, Saggio introduttivo, testo critico e note di Guglielmo Macchia, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 101.

GAVIN MAXWELL, *Dagli amici mi guardi Iddio. Vita e morte di Salvatore Giuliano*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 239. — Dobbiamo raccomandare la lettura di questo volume, *Dagli amici mi guardi Iddio. Vita e morte di Salvatore Giuliano*, di uno scrittore e giornalista inglese, Gavin Maxwell. È la storia più compiuta e più equanime che noi abbiamo letto sul fenomeno del banditismo in Sicilia, e sul caso Giuliano in particolare. Il Maxwell ha abitato lungo tempo a Montelepre, e ha avuto contatti vari a Castellammare del Golfo e a Palermo. La sua monografia è condotta direi col rigore di uno storico vero e proprio. Egli ha avuto un'intuizione fondamentale: le storie di Rolando e di Olivieri ancora vivono in Sicilia, per cui Giuliano credeva di reincarnare la vecchia cavalleria medievale. Il Maxwell non risparmia naturalmente un giudizio morale sul bandito, ma egli ha l'arte di fare apparire il bandito Giuliano nella sua genesi fatale e necessaria in una isola dominata da popoli diversi attraverso i secoli, e che era rimasta sempre al margine della vita continen-

tale e che ancora viveva alla fase medievale della nostra civiltà. Da ciò l'equanimità che egli ha nel parlare perfino della *mafia*, presentata come un'organizzazione necessaria, in un paese dove la legalità, gli sbirri, è sempre interpretata come una forza esosa e straniera. I siciliani fino ad alcuni anni fa si distinguevano da tutti gli altri italiani; non dimentichiamo l'esclamazione d'un personaggio dei *Malavoglia*, che esclama una volta: « Questi benedetti italiani ci hanno rovinato! » Questo complesso di inferiorità della Sicilia rispetto al continente porta a una specie di polemica perpetua contro il continente stesso, e implica una reattività veramente riotosa degli isolani alle norme e alle leggi che vengono da Roma. Il Maxwell accompagna il suo protagonista dall'adolescenza fino alla morte; egli non ha lasciato nessun esperimento intentato, per accertare la verità sulla faccenda Giuliano. Naturalmente viene completamente dissipata la leggendaria versione ufficiale del conflitto a fuoco che ci sarebbe stato tra i carabinieri e il bandito; il capitano Perenze non ci fa una bella figura attraverso la documentazione varia che offre il Maxwell. Non ci fa neanche una bella figura Mario Scelba, però troviamo giustificato il disagio che molti italiani ebbero verso il 1950 verso il governo De Gasperi, il quale attraverso il suo ministro dell'interno favoriva la dissimulazione della verità vera delle cose. Secondo le ricerche fatte dal Maxwell, il Giuliano fu trucidato a Monreale, e poi trasportato nottetempo a Castelvetro, nel cortile d'una casa dell'*avvocato*; ci fu poi la parata ufficiale, per cui fu raccontata tutta una favola balorda sui giornali, che il Giuliano fosse stato ucciso dallo stesso capitano Perenze. Anche i carabinieri in genere non recitano una bella parte in tutta questa storia; ma bisogna affrettarsi a dire che sono i carabinieri del regime fascista, i quali avevano allentato quella tradizione di rettitudine che ha sempre distinto l'Arma in tutte le vicende nazionali e che me l'aveva resa cara negli anni dell'adolescenza. Il Maxwell mette in dubbio soltanto che il Giuliano fosse stato ucciso a tradimento nel sonno dal suo cugino-fratello Gaspare Pisciotta; a un certo punto gli fu interdetto di visitare l'Ucciardone, per avere un colloquio col Pisciotta. Ci voleva il permesso del ministro della giustizia, ed egli non possedeva questo lasciapassare. Pisciotta sarebbe stato giustiziato in carcere con la stricnina dalla *vecchia mafia* in conflitto con la giovane *mafia*. Il volume è stato tradotto da Luciano Bianciardi, e salvo qualche svista, che poteva essere corretta dallo stesso traduttore, come là dove si parla del re Umberto III, quando ancora era re Vittorio Emanuele III, il racconto procede fino alla fine, scritto in una prosa molto piana, ma venata qua e là da immagini molto efficaci ed epigrammatiche. Il Maxwell racconta come Giuliano esordì separatista. Perduta l'illusione del separatismo, e della quarantanovesima stella da aggiungere agli Stati Uniti d'America, il bandito si lascia utilizzare lo stesso come avversario del comunismo. Si leggano le pagine relative alla

strage di Portella della Ginestra, quando lo stesso Giuliano pianse sull'eccidio commesso di tanti ragazzi innocenti, che facevano la scampagnata del Primo Maggio. E quale lutto ci fu a Palermo per quell'estemporaneo sterminio! Il volumetto si raccomanda agli storici che vogliono studiare a fondo la situazione dell'Italia post-bellica, e noi dobbiamo essere grati a questo inglese che con molta equanimità e direi affetto all'isola racconta dei costumi e delle vicende delle due province di Trapani e di Palermo. Noi ci auguriamo che un qualche Maxwell dell'avvenire fra dieci anni possa raccontare tutta la storia del caso Montesi; noi abbiamo letto il volume avvertendo come una specie di catarsi delle nostre passioni particolari, lasciandoci non mortificati ma persuasi come nell'isola fino a qualche decennio fa persistessero le costumanze medievali. Non esitiamo a mettere questo libro accanto alla famosa inchiesta condotta nel 1876 da Leopoldo Franchetti e dal Sonnino. (L. R.).

GIUSEPPE MESIRCA, *Musica in piazza*, Rebellato editore, Padova, 1956, p. 221. — E questo, in quasi venti anni, il terzo libro di Giuseppe Mesirca: il primo (*Storia di Antonia*) è del '39; il secondo (*Un uomo solitario*) del '41; questo terzo raccoglie racconti scritti tra il '42 e il '55. Mesirca rimane legato a un gusto ben definito: quello del decennio tra il '30 e il '40: di questi racconti, anche quelli di data più tarda sono singolarmente vicini al gusto di quegli anni. Dall'origine ad oggi, egli è rimasto fedele alla rappresentazione di un tempo della vita: la fanciullezza e la prima adolescenza, una età felice e pure già venata di doloroso stupore, percorsa da turbamenti, ambigua e malinconica. Sono, queste, memorie e fantasie sul tema del passato; una *recherche* più di paesi che di figure, una *recherche* di immagini che affiorano sparse in un fluire lento e centrifugo della memoria. Il motivo centrale è lo stupore del fanciullo davanti alle cose: il linguaggio è limitato ai colori di una tavolozza spenta e mortificata. La sintassi è staccata, procede per giustapposizioni, esclude la gradazione prospettica: tutte le cose si muovono sulla stessa superficie, come nelle fiabe, in un tempo favoleggiato o sognato: tutto accade come per scatti meccanici, circondato da un alone di sortilegio. Il nucleo nativo, quello che — al di là di particolari riu-scite — giustifica il narrare di Mesirca è l'amore della situazione misteriosa, uno stupore arcano di fronte a fatti di ogni giorno. Da questo attonimento infantile dinanzi alle cose hanno origine aggettivi che frequentissimi ricorrono in questa prosa, come *inusitato*, *strano*, *bizzarro*, *insolito*, *ignoto*, *straordinario*; da questa contemplazione prerazionale ha origine il tempo narrativo a scatti, a sommovimenti subitanei (*d'improvviso*, *d'un colpo*, *a un tratto*). Le figure non hanno consistenza psicologica, ma definizione figurativa; anzi, le situazioni psicologiche si dissolvono in colorite atmosfere di balletto: « In un cespuglio trovammo la prima rosa sbocciata. Spiccava con i suoi petali gialli sul verde. La fiutai a lungo, aveva un delicato profumo. La ragazza la colse e

camminammo per i vialetti, scambiandoci ogni tanto, per fiutarla, la rosa, ch'era simile nel colore al cielo al tramonto ». E una zona magata al limite tra sogno e realtà: il tempo si dilata, vanisce in un sovratempo di narrazione favolosa: « In autunno pioveva spesso sulla città. Erano piogge leggere, che cessavano all'improvviso, per riprendere dopo un poco con la stessa monotonia. Le strade si mutavano in fossati fangosi e l'acqua scorreva in rigagnoli torbidi ». « Erano nebbie spesse, che mi toglievano quasi il respiro, e che mi davano un senso di non camminare più sulla terra, ma di aggirarmi smarrito in un vuoto lattiginoso ». « Un vuoto lattiginoso »: potrebbe definire l'atmosfera in cui si muovono trasognate le figure e si dispongono quasi casualmente le cose povere di Mesirca. Le sue figure non hanno slanci, abbandoni sentimentali, corrispondenza di affetti: quando gli affetti si affacciano a turbare l'equilibrio instabile di questi personaggi larvali, gli individui si afflosciano storditi, come burattini disarticolati. Le figure vivono accoste ed estranee: « Mi piaceva una fotografia in una cornice di perle che riproduceva due bambini vestiti alla marinara contro un finto paesaggio di mare in tempesta. Avevano in capo un largo cappello di paglia, tenuto fermo da un nastro annodato sotto il mento, e si tenevano per mano, pur essendo palese che nessun legame di amicizia esisteva tra essi e che ognuno viveva in una grande solitudine ». La solitudine è un tema costante del Mesirca: ed è una solitudine assoluta, non solo una lontananza da persona a persona, ma anche una separazione, una estraneità di ognuno dalle cose intorno: « I rumori e le voci risuonanti nella stanza si spezzavano contro il cerchio incantato che lo chiudeva e isolava ». Questa solitudine è indubbiamente motivo intimo, genuino, del Mesirca, ma insieme riecheggia suggestioni operanti — sia nella letteratura che nelle arti figurative — durante il decennio '30-'40, il decennio cui il gusto e l'opera di Mesirca — si è detto — sono legati. Nomi, se ne potrebbero fare molti: ma basterà citare quello di un narratore — singolarmente lontano dal mondo e dal modo di Mesirca — che all'isolamento, alla solitudine del personaggio ha dato voce in pagine che hanno un peso nella nostra letteratura contemporanea: il Moravia di certe pagine de *Gli indifferenti*, de *La bella vita*, de *L'imbroglione*. Senonché il Moravia di allora dava alle sue figure una morsura, uno slancio che il Mesirca rifiuta: questi suoi fogli di mitizzati ricordi e fantasie di una fanciullezza piccolo-borghese, hanno origine da un gusto riflesso, sono grigi per una voluta riduzione della tavolozza. Le situazioni (e spesso sono situazioni che oscillano tra i temi della ballata romantica e i temi del bozzetto umbertino) si atteggiavano secondo un preciso gusto figurativo: così l'esile trama narrativa si dissolve continuamente in compiacimenti di elementi figurativi. La pagina ha rilievo essenzialmente visivo: queste memorie di borgo sono come *gouaches* i cui personaggi si animano sulla pagina in una danza di orologio a cùch, in un ritmo di carillon. Questi racconti definiscono un ambiente piccolo borghese

in una sonnolenza umbertina, in una pigra vita di periferia fine-secolo: ma la luce che batte sui muri è livida («Le mura grigie erano chiazzate di umidità»), sui giardinetti, «così teneri nelle tele dei macchiaioli, guizzano le cupe luci degli espressionisti («Il giardino davanti, un minuscolo giardino con un violetto inghiainato e qualche gracile pianta, aveva i segni dello sfacelo per le piogge incessanti»). Talvolta la prosa, sospesa tra idillio ed elegia, di Mesirca, si carica di suggestioni e di ambizioni espressionistiche (sono i momenti più letterari, meno nativi), talvolta piazze smisurate assortite in un'ambigua calma (si pensa per un momento al De Chirico *metafisico*) si affollano di carrozze e di figurine, e ci troviamo nel gusto del fiabesco intellettualistico di Usellini. «Nella piazza in cui giungevano, ampia e deserta, piccoli colombi dalle penne oscure si rincorrevano sulle pietre e s'alzavano in volo per posarsi sui cornicioni di vecchie case... Da quei palazzi uscivano all'improvviso carrozze nere e lucide, simili a carri funebri, tirate da una coppia di magri ronzini che un cocchiere in tuba guidava con gran sussiego dall'alto della cassetta». Qui siamo a un ambiente che coloristicamente (i neri specchianti e funerei) si riporta al medio Ottocento; altre volte siamo di fronte a situazioni tipiche del bozzetto, a luci e colori degli impressionisti: «Non fu necessario accendere la lampada. Dalla finestra aperta sull'orto entrava col profumo soave delle rose, la luce del crepuscolo che, seppur tenue, era sufficiente a rompere l'ombra della cucina e a illuminare la tavola». Figure che affiorano in un trasalimento della memoria figure che scompaiono magicamente al volgere di un ritmo di carillon. E in un ritmo casuale, fuori di una conclusione logica, si spezza — è un esito voluto, intendiamoci — il racconto. Così i termini della rappresentazione, il ritmo della narrazione rimangono giustapposti, ognuno di essi è solo in una sua zona arcana e isolata al di fuori di una vera risoluzione e al di fuori anche di una sintesi narrativa, in un assoluto stupore. Forse questo stupore è la dote peculiare di Mesirca, questi suoi poveri e grami miracoli guardati dall'occhio innocente e inquieto del fanciullo sono le sue più vere prove: e di Mesirca rimane, nella nostra memoria, una immagine tenera e sognata di borgo pigro e grigio, pianure opache segnate da torbidi fossati, vegliate da livide nubi. (FRANCESCO TROPEANO).

BRUNO MIGLIORINI, *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. xxvi-342.

CARLO MONTELLA, *Incendio al catasto*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 410, L. 1200. — Per trasferire sul piano dell'arte un mondo pur quantitativamente grande ma monotono, squallido e grigio come quello degli impiegati era necessario evidentemente, per non rischiare di cadere nel falso realismo o, peggio, nel caricaturalismo, ricorrere al comico o alla satira. Balzac, Gorki, lo stesso Chaplin, per fare dei nomi, quando si è trattato di descrivere un mondo così o simile come la burocrazia, il tecnicismo, lo hanno fatto comica-

mente — nascondendo in questo modo ironia e pietà —, o satiricamente, appunto. E la ragione è semplice: la carica comica deriva quasi sempre in questi casi dall'aver l'autore scoperto il meccanismo vessatorio e ottuso che regola in modo inflessibile tale mondo e permette ad esso di sopravvivere attraverso la creazione di veri e propri simboli e miti intoccabili nei quali la potenza sta essenzialmente nella loro assurdità. La capacità dell'autore è nel saper dare al lettore la sensazione di essere al di fuori di tali simboli e comunque di avere la capacità di criticarli, senza per questo essere costretto a deformare la realtà. E Montella ha veramente questa dote, anche se la sua vena comica si rivolge non alla satirica descrizione di un ambiente attraverso il linguaggio di un personaggio particolare: il «candido» classico; ma proprio dal di dentro, cercando di analizzare e scoprire la verità di quelle piccole miserie e drammi e avventure che compongono il mondo in questione, descrivendole con fedeltà e comprensione, con pietosa e partecipe ironia, ponendo in risalto l'impotenza di questa gente e di questo mondo di atti eccezionali, sia in bene che in male. La scelta degli impiegati del catasto è forse l'unica forzatura simbolica del Montella, il quale per tutta la durata delle quattrocentodieci pagine ha cura di mantenere il ritmo uniforme, senza caricature o effetti particolari. La didascalicità a cui a volte si abbandona, lo straticarsi e l'intersecarsi dei tempi della narrazione, pur non esistendo un regolare svolgimento narrativo, la preoccupazione costante di dare a tutti i personaggi una caratterizzazione umana e sociale che coinvolga un po' tutta la loro vita, sono i punti critici sui quali ci si potrebbe soffermare per discutere di una certa immobilità del romanzo; ma importa più qui, ci pare, segnalarne il carattere concreto di novità nella narrativa italiana, in mezzo a una produzione che purtroppo si fa leggere con difficoltà dai «non addetti ai lavori», e importa soprattutto che in esso ci siano tuttavia, liberati da ciarpami programmatici, un'attenzione morale e un esame di costume capaci per la loro immediatezza non sospetta di sollecitare un giudizio attivo. (ALCIDE PAOLINI).

ALBERTO MORAVIA, *La ciociara*, romanzo, Milano, Bompiani, 1957, pp. 414. — È un romanzo che ha avuto già la sua avventura, perché era stato censurato quando apparve su «Nuovi argomenti». Ne daremo un giudizio particolare nel prossimo fascicolo, a lettura ultimata. (L. R.).

CARMELO MUSUMARRA, *Francesco Guglielmino poeta*, estratto da «Orpheus», 1956, n. 1-2, pp. 9-16.

GIUSTA NICCO FASOLA, *L'arte nella vita dell'uomo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1956, pp. 294.

PIERA OLTRAIRNI, *Attualità*, versi, Lanciano, Quadrivio, 1957, pp. 29. — L'autrice è alla sua prima pubblicazione in volume, pur avendo cominciato giovanissima a scrivere versi. È laureata in scienze naturali; collabora a più di una

rivista, Pensa di dedicarsi alla prosa, e sta scrivendo un romanzo. Vive a Livorno.

Ottavo Congresso del Partito Comunista Cinese, *Atti e risoluzioni*, Roma, Editori Riuniti, 1956, pp. 345.

PIETRO PANCRAZI, *Italiani e stranieri*, Milano, Mondadori, 1957, pp. 395. — Siamo stati colpiti dal fatto che questo volume non sia stato stampato dal Laterza. In ogni modo dobbiamo essere grati al Mondadori che l'abbia accolto nei « Quaderni dello Specchio »; soltanto avremmo desiderato che egli ne distribuisse qualche copia in omaggio a direttori di rivista che hanno grande stima e serbano affettuosa memoria del Pancrazi. Invece noi abbiamo dovuto acquistarlo, o almeno lo abbiamo fatto acquistare all'Istituto di Letteratura Italiana all'università di Pisa. Del volume ci interessano particolarmente tanti articoli che noi non conoscevamo, per esempio *Il Fogazzaro e noi* (p. 163), dove con grande piacere abbiamo visto che il giudizio del Pancrazi è sempre molto misurato, e non ha quella esaltazione esclusiva che gli vorrebbe attribuire Piero Nardi, riportando nella Prefazione al *Piccolo mondo antico* un giudizio dal referendum pubblicato dalla *Fiera letteraria* verso il '27 o '28. Altro è un giudizio da referendum, e altro è un articolo o una recensione critica: e questo del Pancrazi ci soddisfa pienamente. (L. R.).

ERNESTO GIACOMO PARODI, *Lingua e letteratura*, a cura di Gianfranco Folena, con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. cxliii-542. — Di questa importantissima raccolta sarà curata la recensione in uno dei prossimi fascicoli.

RAFFAELE PERNA, *L'originalità di Plauto*, Bari, Leonardo da Vinci, 1955, pp. xiv-496.

FRANCESCO PETRARCA, *Rime e Trionfi*, a cura di Raffaello Ramat, con il Rimario e 12 illustrazioni, Milano, Rizzoli, « I classici Rizzoli », 1957, pp. 959. — Segnaliamo questo volume dell'instancabile Ramat, lavoratore anche molto preciso nei suoi commenti. Questa edizione si distingue in modo particolare per un Rimario, che manca in quasi tutte le edizioni del *Canzoniere* e dei *Trionfi*.

CARLO PRATO, *Euripide nella critica di Aristofane*, Galatina, A cura degli Amici del Libro sotto gli auspici del Liceo P. Colonna, 1955, pp. 126.

VASCO PRATOLINI, *Diario sentimentale*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 337. — Non sappiamo se questo *Diario sentimentale*, dove Pratolini ha raccolto buona parte della sua produzione memorialistica, sia nato in un intento polemico; se egli abbia inteso apporsi così, e concludere la querelle intorno al *Metello*. Se sì, si tratterà di una protesta simbolica ma in fondo superflua, perché nei giudizi su quel romanzo, almeno nei più

seri e circostanziati, era certo implicito uno sguardo prospettico a tutta l'opera sua, e quindi non veniva trascurato ciò che nel « primo tempo » di essa preludeva agli sviluppi successivi. E chiaro insomma, che la miglior dimostrazione della giustezza della nuova strada imboccata, Pratolini potrà darcela col prosiegue della progettata trilogia: *Una storia italiana*. Quando questa sarà compiuta, o anche quando si sarà letto il secondo romanzo — che pare non debba tardar molto a uscire —, si vedrà meglio se hanno più ragione quelli che lo incoraggiano a proseguire nella direzione scelta da ultimo, o quelli che vedono nel racconto evocativo la soluzione a lui più congeniale, e, al più, gli concedono il « poema » (*Il quartiere, Cronache di poveri amanti*). Perché *Metello* resta sì una prova in complesso persuasiva, ma non al punto, ci pare, da travolgere ogni obiezione, disperdere ogni dubbio. Ma può darsi che il nostro autore abbia voluto solo procedere a una specie d'inventario: scegliere quello che, nell'ambito della sua prima poetica, gli è parso ancora significativo e durevole, e proporlo a una più vasta cerchia di lettori. Infatti, delle prose ora riunite, alcune non erano più ristampate, altre erano apparse in edizioni a tiratura limitata o in riviste. In ogni modo ha fatto bene a ripubblicarle, trattandosi di alcune delle cose migliori che la nostra narrativa ci ha date nelle ultime stagioni. Da *Una giornata memorabile*, un racconto assai bello, scritto nel '36 e originariamente compreso nel *Tappeto verde*, al diario partigiano e al *Lungo viaggio di Natale*, l'impressione è quella di un'arte in crescita parallelamente a un progressivo approfondimento umano. Se poi tale approfondimento lo riscontriamo completo nel *Quartiere* o nelle *Cronache di poveri amanti*, è pur vero che le premesse vanno ricercate e sono ben chiare sin dagli esordi dello scrittore e in tutta la sua « cronaca » privata. Però piace rileggere *Via dei magazzini*, di cui commuove ancora specialmente il ricordo trepido e doloroso della mamma: « Era seduta in un angolo e guardava oltre i vetri del balcone che rendevano allo sguardo uno specchio di cielo... Assisa e come drappeggiata in un'ampia vestaglia bianca su cui il pallore del viso acquistava un che di creolo e di verde; luminoso e incorporeo il volto, eppure denso di sensi irrisolti e vinti, com'è di certe statue levigate dal tempo e dalla luce ». Il colloquio che segue, tra la giovane donna ormai consunta dal male e il figlio ancora bambino, è di quei passi che tornano alla mente del lettore, ogni volta con dolce strazio. Certo, oggi risaltano di più le acerbità di questa ormai lontana *Via dei magazzini*, nonché i momenti in cui Pratolini si scopre tributario del clima letterario coevo. Del resto, come si è detto, la raccolta rispecchia il senso di un lavoro in progress, sicché una misura più alta la cercheremo, per esempio, nel diario dal sanatorio, e particolarmente ne *Gli uomini che si voltano*, uno dei racconti più belli usciti dalla penna del nostro. Vi è narrata la crudeltà di alcuni giovani ricoverati, nei confronti di una disgraziata ragazza pubblica, il

cui superstite, insoffocabile candore trova il suo poeticissimo accento nell'ansia ferma con cui lo scrittore sa restituirlo. Delle *Amiche* alcuni ritratti piaceranno ancora, qualche altro meno: per esempio *Vanda*, per il peso eccessivo, sproporzionato della conclusione tragica; anche meno persuade *Alda*, che ci sembra un riecheggiamento del surrealismo o magismo bontempelliano. E in genere questi ritratti, anche i migliori, risentono di una disposizione prevalentemente letteraria, e il taglio stesso è quello dell'elzeviro. D'esito assai felice è infine *Lungo viaggio di Natale*, del '47. Qui la narrazione procede compatta da un capo all'altro, e i moti vari: affetto e pietà, stizza e ironia, vi si risolvono interamente. « Finiva a Bologna il mio lungo viaggio di Natale. Sicuramente ero il solo a subirne, fino da allora, la nostalgia. Gli altri, i vivi e i morti avevano rappresentato una notte della loro vita: si erano bastati scambiandosi sigarette e parole: è una confessione che leggiamo alle ultime battute. Quella nostalgia che nasce irresistibilmente alla radice stessa dei suoi incontri, delle sue esperienze, e ne colorisce immediatamente il riflesso interiore; è certo un dono prezioso. Ed egli ha saputo valersene quando ha voluto evocare il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, e poi, diversamente contenendola e dosandola, quando ha voluto farsi il celebratore della gente del suo quartiere; come ha saputo rinunciarvi — con coraggio, è doveroso riconoscerlo — ora che si è risolto a rappresentare, al di là dell'antico cerchio d'affetti e d'immagini, il mondo al quale va la sua profonda solidarietà umana trasceso a significati più vasti, e però gli si è imposto di istituire con esso un diverso rapporto, in una luce d'intelligenza storica. (PIERO DE TOMMASO).

ARMANDO SAITTA, *Il Mediterraneo classico*, il libro di storia della I degli Istituti Tecnici e delle classi corrispondenti, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 448. — Facciamo un'eccezione, annunciando un'opera scolastica, per i meriti dell'autore, valorosissimo giovane studioso di storia, e ordinario di storia moderna nell'università di Pisa.

Scrittori del Risorgimento, Cuoco, Mazzini, Gionberti, scelta e commento a cura di Luigi Fallacara e Michele Messina, Messina-Firenze, D'Anna, 1957, pp. 431.

FRANCO SOLINAS, *Squarcidò*, Milano, Feltrinelli, 1956, pp. 99. — È il libro di un giovanissimo sardo, nato a Cagliari nel 1927: egli, diventato presto orfano del padre, ha fatto mille mestieri: il manovale, il rappresentante di commercio, l'impiegato, il giornalista, collaborando alla terza pagina di vari quotidiani. Infine il cinema: dal 1950 Solinas è entrato nel convulso e caotico mondo di Cinecittà, ed ha lavorato a numerosi soggetti e sceneggiature. Lo stile di questo racconto rivela chiara l'esperienza del cinema nell'autore, poiché si tratta di pagine veloci, dal taglio rapido, che paiono già pronte a tradursi in immagini e sequenze. È esistito un vero Squarcidò, e il Solinas lo ha conosciuto durante la sua fanciul-

lezza alla Maddalena; per questo *Squarcidò* diventa una sorta di lucida fiaba, nella quale la verità dei fatti narrati si colora del fascino d'una genuina ansia poetica. (BELF.).

SAVERIO STRATI, *La marchesina*, Milano, Mondadori, 1956, pp. 265, L. 800. — Ecco un altro autore autobiografico, e meridionale. Saverio Strati con questo suo primo libro si dimostra narratore immediato e vivace, e il suo problema principale appare per ora quello di non disperdere questa sua carica naturale in faticosi lavori di imbrigliamento e della fantasia, che ha fervidissima, e della sua fresca meraviglia. L'ambiente calabro, aggredito nel modo più diretto e portato avanti come una sfida più che come polemica denuncia, riesce così ad apparire e a dare una sensazione nuova di scoperta, come insegnò Alvaro. La maturità verrà in seguito, evidentemente, e con essa speriamo anche la consapevolezza di abbandonare certo compiaciuto discorso diretto teso sintatticamente a riflettere con corale naturalezza la psicologia collettiva di quelle genti. C'è da aggiungere che non tutti i dodici racconti — che formano un tutt'uno per la loro continuità ambientale — hanno la medesima forza e freschezza, e non rare sono le cadute di tono. Notevoli tuttavia restano alcuni racconti come « La marchesina », « Io e mia madre » — psicologicamente esatto —, « La lipasia », « Il pastore maledetto ». (ALCIDE PAOLINI).

Studi di filologia italiana, *Bullettino dell'Accademia della Crusca*, vol. XIV, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 517. — Il volume ricco e interessante come tutti i precedenti, contiene i seguenti studi: A. CASTELLANI, *Tre sonetti sulla coperta d'un registro del Comune di San Gimignano*; G. FATINI, *Per un'edizione critica delle opere di Agnolo Firenzuola*; P. FIORELLI, *Pier Francesco Giambullari e la riforma dell'alfabeto*; N. VIANELLO, *Le postille al Petrarca di G. Galilei*; A. CASTELLANI, *Fonotipi e fonemi in italiano*; I. BALDELLI, *Scongiori cassinesi del secolo XIII*; A. CASTELLANI, *Sul quaderno dei capitali della Compagnia dei Boni*; F. AGENO, *Ancora sui bestiari del Morgante*; L. SPITZER, « Usare » fraseologico; G. FOLENA, *Testimonianze grafiche della gorgia toscana?*; A. CUTOLO, F. GAETA, *Per le Rime di Gaspare Visconti*; Albo degli Accademici.

TORQUATO TASSO, *Opere*, a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, vol. II, dal *Rinaldo*, dalle *Rime*, *Aminta*, *Il Re Torrismondo*, *Rogo amoroso*, dal *Mondo creato*, Torino, UTET, 1956, pp. 528. — Il Sozzi è uno degli studiosi più attenti del Tasso, e l'opera sua merita un più largo e più vivace riconoscimento.

BONAVENTURA TECCHI, *Officina segreta*, Caltanissetta - Roma, Salvatore Sciascia editore, 1957, pp. 22. — È un volume egregiamente stampato a Palermo, per una collana diretta da Arnaldo Bocelli. Lo Sciascia ormai si allinea sul piano degli editori nazionali, e noi gli auguriamo sinceramente di far fortuna; e l'avrà, se sarà pru-

dente. Del volume del Tecchi riferiamo alcune dichiarazioni fatte dall'autore stesso, a proposito dei *Maestri e amici*, edito a Pescara nel 1935: « In *Maestri e amici*, come del resto il titolo indicava, c'erano soprattutto opere letterarie, in versi o in prosa, e i pareri critici che su quelle opere, in gran parte di contemporanei maestri o amici si tentava di dare. In questo volume, smessa l'attività, del resto sempre assai limitata, di critico militante (per un certo disagio morale a dar giudizi su colleghi impegnati nella stessa fatica), la maggior parte di questi scritti, specie nella seconda metà del volume sono volti non tanto a dar giudizi di valore su opere letterarie, quanto a fornire una serie di confessioni dell'autore, su alcuni aspetti della vita, o sul suo modo di vivere e d'essere scrittore ».

BENVENUTO TERRACINI, *Pagine e appunti di linguistica storica*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. xx-303. — Si tratta del glottologo torinese, altre volte lodato o ricordato su queste colonne.

Testi Sangimignanesi del secolo XIII e della prima metà del secolo XIV, con Introduzione, Glossario e Indici onomastici a cura di ARRIGO

CASTELLANI, Firenze, Sansoni, « Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca », 1956, pp. xii-205.

G. W. TYRRELL, *La Terra e i suoi misteri*, a cura di Alfredo Pollini, Milano, Feltrinelli, 1957, « Universale Economica », pp. 312.

GIUSEPPE VILLAROEL, *Via Etnea*, Milano, Ceschina, 1957, pp. 234. — È un grazioso volumetto dove si leggono dei trasparenti ricordi della vita catanese. È facile volta per volta identificare i nomi dei protagonisti: per esempio c'è ricordato un avvocato Corazza, molto probabilmente identificabile in Gabriele Carnazza. Il lettore deve inseguire un po' tutti questi vari nomi, coperti dai veli dello scrittore; ma noi facciamo voto che il Villaroel abbandoni questa forma criptografica di ricordare la sua Catania, e che scriva invece un'aperta « Vita d'un avventuroso siciliano ». Gli suggeriamo già il titolo, perché gli abbiamo sentito raccontare varie sue vicende, con molta spregiudicatezza, e molto senso di *humour*, nei vari crocchi letterari. (L. R.).

STELIO ZEPPI, *Studi crociani*, Trieste, Editore l'Autore, 1956, pp. 190.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N°. 89 in data 25 Marzo 1949

SAGGI E STUDI

COMMEDIE DI PIETRO ARETINO

I.

Neppure il centenario è valso a ridestare, per le commedie dell'Aretino (1492-1556), quell'attenzione che si appunta vivace, da qualche tempo, sul teatro del Cinquecento.¹ La sorte toccata alle commedie riflette, d'altronde, le vicende più vaste della fortuna dello scrittore: ² scontati gli eccessi, nell'apologia e più nella condanna, i critici preferiscono ripiegare su proposte di lettura più circoscritte, isolando temi e modi stilistici nell'ambito di un'antologia.³ Il fascino della leggenda, che in modo equivoco ma rumoroso avvolse per secoli la figura dell'uomo, sembra tuttora impedire una ricerca più attenta alla « storia » dello scrittore.⁴

¹ Non conosco, per il momento, imprese critiche o tentativi teatrali di qualche rilievo. La censura può spiegare la mancanza dei secondi: un sincero ma ingenuo *Invito ad amare l'Aretino* di A. G. BRAGAGLIA (che nel 1939 aveva tentato a Roma una rappresentazione de *La Cortigiana*) ne « La Fiera Letteraria » (a. I, n.º 13) del 4 luglio 1946 (rinnovato nell'Introduzione alle *Commedie giocose del 500*, Roma, 1947) non trovò accoglienza alcuna, né è stato ripreso dieci anni dopo, per ovvi motivi, dallo stesso settimanale. Ma solo un esaurimento di interessi può spiegare l'assenza delle prime: motivata, in parte, anche da difficoltà di lettura. Non esiste una edizione criticamente curata delle opere dell'Aretino: né è apparsa tuttora quella promessa da F. Flora e da A. Del Vita.

² L'ha descritta recentemente, con accuratezza, G. INNAMORATI, *Note sulla fortuna critica di P. Aretino*, in « Studi Urbinati », a. XXVIII (1954), n. 1-2 (pp. 222-278).

³ Cominciò nel 1936 M. BONTEMPELLI (*Le più belle pagine di Pietro Aretino*, Milano, 1936) con la paradossale proposta di un Aretino pessimista, che fruga colerico il male del suo tempo per risolverlo e superarlo (interpretazione sviluppata in un articolo nella « Nuova Antologia » del 1º settembre 1940, poi in Verga, *l'Aretino*, Scarlatti, Verdi, Milano, 1945). Più recenti le antologie di A. PICCONE STELLA (*Piacevoli e capricciosi Ragionamenti*, Milano, 1943), che insiste sull'arte del narratore; di S. ORTOLANI (*Lettere*, Torino, 1945), il quale mette in rilievo il gusto dell'Aretino per il frammento, che si riconosce soprattutto nelle *Lettere* (l'introduzione dell'Ortolani resta in ogni caso un saggio tra i più acuti della critica aretinesca); di G. G. FERRERO (*Scritti scelti di P. Aretino e di A. F. Doni*, Torino, 1951), più tentato dal vecchio schema del ritratto psicologico, ma preciso annotatore.

⁴ Degni di nota, come felici eccezioni, i saggi di G. INNAMORATI, *Prime note aretinesche*, in « Inventario », a. V (1953), n. 5-6 (pp. 162-172); *Pietro Aretino: la nascita delle « Lettere »*, in « Inventario », a. VI (1954), n. 1-2 (pp. 101-117); *Le Rime giovanili dell'Aretino*, in « Paragone », a. V (1954), n. 60 (pp. 46-58). È auspicabile che essi confluiscono in uno studio unitario sull'opera dell'Aretino,

Questo provvisorio ordinamento dei testi ha conseguenze più gravi per le commedie. Più esplicitamente di altre opere dell'Aretino, esse si raccolgono a un « modo » espressivo diffuso ai suoi tempi, predisposto dagli umanisti, ed elaborato, in un assiduo scambio di gusti con un pubblico cittadino e di corte, dai primi autori in volgare. I suoi essenziali elementi costitutivi sono già fissati nei primi vent'anni del Cinquecento (si pensi al successo di commedie esemplari come *La Cassaria* e *I Suppositi*, *La Calandria*, *La Mandragola*): quando, verso il 1525, stende la prima redazione de *La Cortigiana*, Pietro riconosce, nella resistenza che essa oppone all'impeto rabbioso dell'Istrione, l'esistenza oggettiva di una forma comica: « horsù, ch'io vi chiarisco, ch'io vi vitupero tutti; perdio perdio, che se non fate silentio ch'io sciorrò il cane, e dirò el tale agens et tale paziens, e, *se non ch'io ho rispetto a Monna Commedia, che rimarrebbe sola*, io pubblicherei tutti i difetti vostri ».⁵ Monna Commedia è appunto quell'organismo particolare, immagine di un rito ricreativo cui partecipano autore e spettatori, che esclude l'aggressione troppo diretta di Pasquino: definito da certe regole di equilibrio alle quali Pietro sembra rispondere — ancora nel 1534, pubblicando *La Cortigiana* — con una spallata beffarda: « se voi vedessi uscire i personaggi più di cinque volte in scena, non ve ne ridete, perché le catene che tengono i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi d'oggi ».⁶

Ma non si tratta solo di limiti « tecnici ». È facile, in realtà, accertare uno « stile » intrinseco della commedia. Benché il Castiglione affermi, nel Prologo de *La Calandria*, « che le cose moderne e nove delectano sempre e piacciono più che le antique e vecchie », questo stile presuppone la perennità di un mondo comico (un caso accaduto in Atene può ripetersi oggi a Firenze, avverte il Prologo de *La Clizia*; e viceversa, i personaggi greci de *La Cassaria* possono alludere, senza turbare la congruenza delle battute comiche, a fatti e costumi del tempo). Le parole del Castiglione indicano soltanto una più naturale e libera trasposizione di elementi contemporanei nel meccanismo fornito dai comici antichi e dalla novellistica: l'autore lo arricchisce all'interno di un « giuoco » che egli rispetta, magari dissimulando nei « van pensieri » di uno spettacolo un suo intento più risentito (tensione che rende eccezionalmente inventiva *La Mandragola*). Sì che la moralità dell'autore è

⁵ La prima redazione de *La Cortigiana* fu datata in modo convincente da A. LUZIO, *Pietro Aretino nei suoi primi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino, 1888, p. 2, n. 2. Il Luzzo studiò per primo il manoscritto, conservato nel codice magliabechiano CL, VII, n.° 84 (« il codice è come autografo, recando correzioni di pugno dell'Aretino »), e concluse che la redazione « dovè essere composta tra il febbraio e il luglio del 1525, dopo cioè la battaglia di Pavia e prima del ferimento dell'Aretino ». Per i raffronti tra le due stesure, utile U. FRESCO, *Le commedie di Pietro Aretino*, Camerino, 1901 (specialmente le pp. 24-25).

⁶ Per le commedie, mi valgo dell'edizione, più che malsicura, curata da N. MACCARRONE: *Teatro*, Lanciano, 1914 (voll. 3); contentandomi, dato il carattere di questo studio, di correggere le sviste più evidenti. Una rapida consultazione di esemplari del Cinquecento basta a far capire la necessità di un'edizione moderna, criticamente accurata: si vedano, a questo proposito, le osservazioni di G. G. FERRERO, *Scritti scelti*.... cit., Nota bibliografica, pp. 37-42.

impegnata solo *indirettamente* nella commedia, perché, chiarisce sempre il Prologo de *La Clizia*, « volendo dilettere, è necessario muovere gli spettatori a riso, il che non si può fare mantenendo il parlare grave e severo ». La commedia implica, per questa via, un rapporto culturale preciso con la società da cui sorge e a cui si rivolge, e dunque una responsabilità dell'autore rispetto al « linguaggio » piacevole che ormai « mediava » quel rapporto: « Oltre di questo », prosegue Pietro ne *La Cortigiana*, « non vi maravigliate se lo *stil comico* non si osserva con l'ordine che si richiede, perché si vive d'un'altra maniera a Roma, che non si vivea in Atene ».

Queste parole sembrano annunciare un'esplicita rottura della « convenzione » che regolava la commedia. Ne *La Cassaria*, l'Ariosto protestava la propria originalità solo per i « varii giochi » recitati in scena; il Castiglione difendeva una modernità di natura ambientale ed espressiva; Pietro Aretino si propone invece una diretta immissione, nel teatro, del *contemporaneo*, sentito come nuovo, irriducibile al mondo antico anche per l'ordine dello *stil comico*. Proposito audace e rischioso, che la forma prescelta rende aleatorio (« Tirati indietro, non far, non fare, *non uccider la nostra Commedia* », esclama un personaggio verso la fine de *La Cortigiana*, quando l'azione sta per degenerare nel dramma): ma sarà importante, per noi, verificarne i risultati. Nel 1534, ricuperando un'opera scritta dieci anni prima — in modo analogo aveva agito per *Il Marescalco*, pubblicato nel 1533⁷ — l'Aretino si prefigge dunque di « riaprire » quel mondo della commedia che tendeva a chiudersi in un repertorio tanto più fisso e astratto, conservatore, quanto più si aggravava la decadenza dei gruppi sociali (la colta borghesia cittadina, l'aristocrazia di corte) che lo avevano espresso in un fruttuoso ricambio di impulsi culturali. Osserva Valerio, ne *La Cortigiana*: « le guerre, le pesti, le carestie ed i tempi, che inclinano al darsi piacere, hanno imputtanito tutta Italia, sì che cugini e cugine, cognati e cognate, fratelli e sorelle si mescolano insieme senza riguardo, senza una vergogna e senza una coscienza al mondo » (I, 10). Il tono non ha certo l'amarezza della meditazione politica di un Machiavelli o di un Guicciardini, pur denunciando, sul terreno del costume, la stessa tragedia: Pietro avverte soltanto, e nel corso della rappresentazione, che il giuoco della commedia è anacronistico, « perché adesso s'entra per l'uscio di bel dì chiaro, ed hanno tanta ventura gli amanti, che dai propri mariti sono accomodati ». Questa realtà invilita smentisce l'ordine

⁷ Il LUZIO, *Pietro Aretino nei primi anni a Venezia*, cit., pensa che *Il Marescalco* sia stato composto tra il 1526 e il 1527 a Mantova, « forse.... per commissione del Marchese, che amava divertirsi col veder riprodotta sulla scena una burla già da lui stesso ordinata » (p. 88, n. 2). Ma l'ipotesi non si appoggia a elementi interni o esterni probanti: direi anzi che una certa ambiguità della commedia, di cui parlerò più oltre, e l'instabilità dei rapporti dell'Aretino col Gonzaga, accuratamente studiati dal Luzio, farebbero pensare a un « ricordo » mantovano concretato scenicamente a Venezia. In ogni caso, il documento pubblicato dal Luzio prova che la commedia fu composta prima del 1530. Per eventuali correzioni nella stampa del 1533, vedi I. SANESI, *La Commedia* (2ª ediz.), Milano, 1954, vol. I, pp. 290 e 789.

comico in cui vorrebbe ancora raffigurarsi, suscita una contraddizione che richiede stile diverso.

Ma i trattatisti si apprestano ormai a intervenire nella dinamica di Monna Commedia, per costringerla nelle strettoie di un *genere* immobile. E del 1536 *La Poetica* del Daniello, che l'Aretino avrà almeno scorsa, perché ringrazia, non senza ipocrisia, l'amico che gli ha fatto dono di un esemplare.⁸ Affermatosi in Italia il predominio spagnolo, i tempi stanno mutando, attorno a Pietro: e a Venezia svaniscono, con le incertezze pratiche, i crucci e i risentimenti giovanili. E poi l'Aretino, se detestava i pedanti, ambiva, non meno del successo, la stima dei letterati.

E invero le dichiarazioni de *La Cortigiana* non si ritrovano più nelle commedie successive (*La Talanta* e *Lo Ipocrito*, edite nel 1542, *Il Filosofo*, nel 1546), che attingono largamente temi e personaggi dal repertorio consueto. L'autore sembra accennare piuttosto alla novità di alcuni tipi, meglio rispondenti ai costumi del tempo: dell'ipocrita, per esempio, che sostituisce l'antico parassita (la sostituzione, annunciata dal *parasito* Branca de *La Talanta*, si effettua nell'*ipocrito* dell'omonima commedia, il quale asserisce, quasi con uggia: «*Non han che brigare gli ignotoni con noi altri, conciossiaché il porcheggiare de la lor gola mescolato con la assordaggine de la lor ciarlia sazia fastidiosamente*»). Ma ci resta da riscontrare se la polemica non si esaurisca, come accade più tardi per consimili avvertimenti del Lasca,⁹ in apporti bozzettistici e linguistici in margine della commedia. E ci mette in sospetto, sulla serietà di un'indagine che seguisse l'autore in questa direzione, una diversa serie di accenni, che pure possiamo cogliere dalla bocca dei personaggi: per esempio quello di Pizio, alla fine de *La Talanta*: «*Poi che il travaglio di questa novella ha tranquillo fine, si può chiamar materia comica*» (V, 24). E come uno sberleffo alle spalle del Daniello: ma ci induce a pensare che il senso del suo teatro vada cercato altrove che nella coerente costruzione di una favola e dei personaggi: svelando, sotto il testo, una *controrecitazione* che tende a distruggerne il «*travaglio*» letterario.

È probabile, in conclusione, che le ultime commedie debbano essere esaminate in una prospettiva diversa. Gli incontri con la «*cultura*» creano sempre, nell'Aretino, un principio di falsità: una sorta di inquieta ipocrisia, che può magari riuscire fruttuosa per le commedie (la finzione dell'autore, abbiamo visto, che si sovrappone alla finzione comica). Mutata è in ogni caso la condizione dell'Aretino rispetto a uno stile comune, ormai oggetto della riflessione dei critici: sia che egli vi contribuisca e in parte lo innovi, sia che sappia trarre, da un ambiguo rifiuto di esso, nuove possibilità di teatro.

⁸ Cfr. P. ARETINO, *Il primo libro delle Lettere* (a cura di F. Nicolini), Bari, 1913: la lettera LXXXV, del 22 dicembre 1536. Seguo l'edizione curata dal Nicolini anche per *Il secondo libro delle Lettere* (Bari, 1916, voll. 2); per i seguenti quattro libri, l'edizione di Parigi, appresso Matteo il Maestro, 1609.

⁹ Per un recente bilancio critico delle commedie del Lasca, cfr. G. PULLINI, *Teatralità di alcune commedie del '500*, in «*Lettere Italiane*», a. VII (1955), n. 1 (le pp. 86-97).

Per valutare le commedie dell'Aretino non possiamo dunque prescindere né dalle vicende sociali e culturali di un organismo comico, né dalla storia dell'autore, nei cui vari momenti esse si dispongono.¹⁰

Queste premesse ci permettono una prima osservazione critica. Abbiamo già notato la « presenza » dell'autore nel suo teatro, prima della rappresentazione e nel corso di essa, la « soggettiva » mobilità del suo rapporto con Monna Commedia. Resta ora da aggiungere che una scelta di brani, operata sulle commedie, non può che incrinarne l'intrinseca struttura: predispone cioè il testo a un'interpretazione « letteraria » (ricerca di temi, sviluppo di personaggi, momenti particolarmente felici del dialogo) che gli nega, fin dall'inizio, la sede cui sembra tendere naturalmente: la scena. Questo luogo di contatto diretto col pubblico, Pietro lo sente, direi, in modo fortissimo e immediato, tanto da compromettere — nella prima stesura de *La Cortigiana* —, con la prepotenza della sua voce, il tranquillo svolgimento della commedia.¹¹ Ma già nel Prologo de *Il Marescalco* l'Istrione definisce una più serena disposizione dell'autore: « E sappiate, Signori, che non era error niuno a far che *trasformato in ogni persona io solo v'appresentassi* tutto quello che i miei sozi *tutti insieme vi reciteranno*; e che sia il vero, ch'io vaglia più di loro, udite me, ed uditi poi essi, giudicate de' nostri meriti ». La battuta scherzosa contiene, espliciti, i due termini entro i quali è invitato a svolgersi un nostro possibile commento di spettatori, prima ancora che di lettori: *V'estemporanea bravura, inventiva e mimica, dell'autore-Istrione* (ed egli ce ne dà subito un saggio, divertendosi a « fare » e a « contraffare » una serie di tipi comici), *e il complesso recitativo in cui essa si manifesta e si prolunga nella commedia* (« il nostro cianciar lungo », dice il Rosso nel congedo de *La Cortigiana*).

I due elementi non sono scindibili: Pietro non si risolve completamente nei personaggi, contemplati nella logica obiettiva delle loro passioni e dei loro discorsi, come fa il Machiavelli; né assume integralmente la condizione di un personaggio, riportando ad essa ogni altro elemento scenico, come può fare Ruzante. Il primo vede la scena da spettatore, il secondo la crea da attore. L'Aretino ha una posizione intermedia, più ambigua, ma ugualmente feconda di possibilità teatrali: come istrione, sale sulla scena, la costruisce secondo un estro mutevole (alle commedie conviene spesso la defini-

¹⁰ Il carattere di « opera collettiva » della commedia del Cinquecento è rilevato da M. APOLLONIO, *Storia del Teatro italiano*, Firenze, 1941, vol. I, p. II, pp. 41-49; il quale però, sbrigandosi troppo rapidamente delle contraddizioni sociali e culturali che insidiano fin dall'inizio quell'elaborazione comune, tende a un quadro troppo uniforme di essa, che finisce coll'escluderne una vera storia, che è anche storia delle profonde incrinature e degli scarti improvvisi, nei primi trent'anni del Cinquecento, di un linguaggio collettivo. Si veda invece, per un giudizio sulla poetica e sulle polemiche del Bibbiena, del Castiglione e del Machiavelli, L. RUSSO, *Commedie fiorentine del '500*, Firenze, 1939 (specialmente le pp. 156-169).

¹¹ Ancora nel 1543, ne *Le Carte Parlanti*, parlando di coloro che assistono al giuoco, paragona « lo spontaneo della pertinacia, con che stanno a vedere giuocare, con il disconcio, che pesta la vita di chi si mette a udire una Comedia, *sianvi tutte le calche del mondo* » (p. 51 dell'ediz. a cura di F. Campi, Lanciano, 1914).

zione di una celebre lettera: « la poesia è un *ghiribizzo de la natura ne le sue allegrezze*, il quale si sta nel furor proprio.... »),¹² suscita dei personaggi; come autore, affida al volubile procedere dei loro gesti e delle loro battute il compito di « recitare » ciò che un tema gli suggerisce. Mettiamo che esso consista nella scoperta di Roma da parte di uno spirito pazzo come quello di Messer Maco: basta un elemento, tipico e vistoso, di quel paesaggio romano nel quale Pietro si muove agilmente, per sviare il discorso di Maco e del servo Sanese: « MAC. Sta' cheto, una bertuccia colassù in quella finestra. Mona, o Mona? — SAN. Non vi vergognate voi a chiamar le scimie per la strada? voi scoppiate, se non vi fate scorger per pazzo senza sapersi che siete da Siena. — MAC. Ascolta, un Pappagallo favella. — SAN. Gli è un Picchio, padrone. — MAC. Egli è un Pappagallo al tuo dispetto.... » (*La Cortig.*, I, 1). È un dialogo apparentemente svagato, che trova le sue ragioni nella corta misura dell'occasione scenica creata dall'autore; e si rinnoverà, con un ritmo ugualmente labile, col mutare del paesaggio e degli incontri. Ma il senso di questi vari momenti, del loro susseguirsi lungo lo spettacolo, andrà ricercato in una certa « finzione » dell'autore, che li precede tutti e li contiene (« udite me.... poi essi »). L'orchestrazione delle battute (« tutti insieme ») è determinata cioè dall'Istrione (« io solo »): va ricondotta al capriccio dell'autore, che si prende ogni libertà nei confronti dei personaggi, affidandosi al gusto di suggerirne, contraffarne e distruggerne le voci nel corso della rappresentazione. E sarà nostro compito individuare, di volta in volta, il filo conduttore dei lazzi e dei mimi aretineschi.

La coerenza dell'azione e dei personaggi non è dunque il fine cui aspira il teatro dell'Aretino. Nell'ultima scena de *Il Filosofo*, Pietro giunge anzi a una indicazione estrema, sintomatica, della sua tendenza a un discorso immediatamente teatrale, sorretto cioè dal gusto per la parola parlata, che vive e muore sul palcoscenico. Esaurito il tema, la favola si prolunga in un futile particolare: a Monna Papa cade in terra la corona; e Pietro Aretino, evitato il congedo, dissolve lo spettacolo nella schermaglia casuale e irrilevante di due servi, Salvalaglio e Massara, che cercano la corona nel buio della notte:

SALV. Voi state molto queta.

MASS. Che volete ch'io dica?

SALV. Che per non ci si vedere, la non debba esser caduta quinci oltra.

MASS. E forse anco.

SALV. Ma non ha questo core il vostro?

MASS. Che ne so io?

SALV. Egli è desso certo.

MASS. E che volete ch'io ne facci?

¹² Nella lettera a Nicolò Franco (I, CLVII), poi a Lodovico Dolce nella terza edizione del Marcolini del 1542; la quale, scritta nel giugno 1537, è importante come prima dichiarazione ragionata della sua poetica antipedantesca.

SALV. Essendo le donne sparpieri che non mangian d'altro perché non torne un bocconcino?

MASS. O eccola fra i vostri piei.

SALV. Accostatevi a ricoglierla.

MASS. Non mi correte.

SALV. Aspetta, che la ricoglierò io.

MASS. A Lucca ti vidi.

SALV. Che non ti giugnerò (V, 9).

La commedia svanisce in un dialogo che non ha altro scopo che se stesso, l'esser recitato nel moto fuggevole del discorso scenico: questo proietta da sé, fino all'ultimo, nuove possibili commedie. La scomparsa dell'epilogo è così simbolica della rottura di una forma comica, conclusa nel proprio organismo. Sviluppando un tempo dialogico che si annunciava già in certe scene de *La Calandria*, Pietro arriva, sul piano delle cadenze verbali più che su quello dei personaggi, ai limiti di un nuovo ritmo teatrale. Per questo dicevamo che il testo delle sue commedie *tende*, più che alla parola scritta, che conserva il suo valore letterario anche oltre lo spettacolo, alla parola recitata sulla scena. Le commedie dell'Aretino presuppongono, alla loro origine, solo la « resistenza » di ogni frammento nella « durata » dello spettacolo. Un'analisi letteraria rischia di disperderne le qualità peculiari, di negare (qualunque sia l'essenza di essa nel nostro accertamento) la loro *teatralità*.

Non sembra che tale sia stato il giudizio dei contemporanei, se le commedie dell'Aretino furono rappresentate più volte, ebbero nel Cinquecento numerose ristampe, e continuarono ad esser pubblicate agli inizi del Seicento — nonostante la condanna decretata dall'Indice nel 1559 —, con attribuzioni false (al Tansillo, al Caporali) e con titoli appena mutati.¹³ Ma il Settecento, quando ormai si erano fatte rare le edizioni, ricadde sull'Aretino col peso di un duplice pregiudizio, moralistico e retorico,¹⁴ del quale le commedie ebbero sempre a soffrire, nei modi più paradossali, anche nel secolo seguente. L'Ottocento ereditò infatti certi aspetti del « ritratto » aretinesco, tramandato dalle leggende di due secoli: ma lo inserì nel quadro di un Rinascimento concepito come compatta categoria storica, e fece dell'Aretino una figura

¹³ Per le edizioni delle commedie, cfr. C. LEVI, *Saggio bibliografico delle commedie e dell'« Orazia » di Pietro Aretino e della critica su di esse*, in « Rivista delle Biblioteche e degli Archivi », a. XX (1909), vol. XX, n. 5-6-7 (pp. 79-89); per il Caporali, vedi anche F. FOFFANO, *Un Secentista plagiatore dell'Aretino*, in *Dai tempi antichi ai moderni*, Milano, 1904. Per le rappresentazioni, cfr. A. SALZA, *Rassegna bibliografica*, in « Giornale storico della letteratura italiana », XL (1902), pp. 397-439 (p. 417, n. 1).

¹⁴ Indicativa di questo duplice pregiudizio è la formula ricorrente nelle pagine di G. BARETTI: « quella tanta ignoranza e quella tanta scelleraggine... », « al maggior segno ignorante e al maggior segno scellerato... » ecc.; cfr. *La Frusta Letteraria* (a cura di L. PICCIONI), Bari, 1932, vol. II (n. XIX, pp. 84-89). G. MAZZUCHELLI (*La vita di Pietro Aretino*, Padova, 1741) insiste ripetutamente sulla rarità delle opere dell'Aretino (pp. 134, 158, 206, 227, 230, 237, 246, 250); G. M. CRESCIMBENI (*Istoria della volgar Poesia*, Venezia, 1730) non conosce che i frammenti epici e qualche capitolo, e cita soltanto le opere spirituali, che ha lette attribuite a Partenio Etiro, e le commedie, « divenute oggimai rarissime » (vol. IV, pp. 44-47).

«rappresentativa», quasi interamente risolta nel suo tempo: «Fu la coscienza e l'immagine del suo secolo. E il suo secolo lo fece grande».¹⁵ All'accusa (esplicitamente ribadita dal De Sanctis: «Il ritratto vivente di questo mondo, nella sua forma più cinica e depravata...») rispose, nel più cauto periodo positivistico, la difesa (sostenuta dal Graf con la richiesta delle circostanze attenuanti: «di questo dilemma non s'esce: o l'Aretino è migliore della sua fama, o della sua infamia sono partecipi infiniti: e in tal caso non c'è ragione di tirar lui solo fuori del mazzo»),¹⁶ più raramente l'apologia:¹⁷ sul terreno del «processo», gli argomenti si esauriscono nel rapporto schematico tra l'Aretino e il suo secolo.¹⁸ Da questa visione, meccanica e astratta, delle responsabilità dell'Aretino rispetto al processo storico del suo tempo, sorse, anche per le commedie, una tipica ambivalenza di giudizi, che prolungava, pur nella contraddizione degli apprezzamenti, i preconcetti del Settecento.

Innanzitutto, nella valutazione della *moralità* delle commedie: definita dal rapporto tra l'autore e il contenuto, inteso, questo, come «specchio» della società e dei suoi costumi. Al biasimo di quanti condannano le commedie per la corruzione che rappresentano, della quale Pietro partecipa e gode con uno spirito da profanatore, o per la volgare oscenità del linguaggio (non maggiore che in altri, è bene notare, e ben minore che ne *I Ragionamenti*), si oppone l'elogio, almeno parziale, di chi sente nelle commedie un'esigenza

¹⁵ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* (nuova edizione a cura di B. Croce), Bari, 1925, vol. II, pp. 111-130. La prima parte del capitolo del De Sanctis, che risente dell'interpretazione moralistica dello Chasles, è tra le pagine meno felici della sua *Storia*: si vedano le osservazioni di F. NERI, *Il De Sanctis e la critica francese*, in «Giorn. stor. della letter. ital.», LXXXIX (1922), specialmente le pp. 249-250 (ora in *Storia e Poesia*, Torino, 1944, pp. 221-296). Ma per il valore del capitolo sull'Aretino nella *Storia* del De Sanctis, cfr. B. CROCE, *Considerazioni su Pietro Aretino*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, 1952 (le pp. 78-80, e la n. 1 a p. 83).

¹⁶ A. GRAF, *Un processo a Pietro Aretino*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888 (pp. 89-167), p. 144.

¹⁷ È la tendenza meno seria della critica aretinesca; reazione eccessiva alla condanna tradizionale, conta più come stimolo a superare i pregiudizi moralistici che come concreto contributo critico: basti citare G. SINIGAGLIA, *Saggio di uno studio su Pietro Aretino*, Roma, 1882, e, per le commedie, D. GRASSO, *L'Aretino e le sue commedie, una pagina della vita morale del Cinquecento*, Palermo, 1900. Un'assoluzione dei peccati dell'Aretino, fondata sulle affermazioni morali e cristiane reperibili nelle *Lettere* e nelle opere sacre, diede, con grande industria di ricerche che rende ancora utile la consultazione del libro, C. BERTANI, *Pietro Aretino e le sue opere*, Sondrio, 1901. Né risulta più convincente la trasposizione «storica» di questo processo all'anima dell'Aretino abbozzata più di recente, sullo schema di un Aretino precontroriformista, da G. PETROCCHI, *Pietro Aretino tra Rinascimento e Controriforma*, Milano, 1948.

¹⁸ Utilissimo fu invece l'apporto della critica positivistica sul terreno delle ricerche d'archivio, della pubblicazione di testi, dell'esplorazione di periodi e vicende particolari della vita dell'Aretino: premesse indispensabili a un giudizio critico, se pur ordinate, allora, nel generico ritratto di un Aretino «giornalista»: cfr. G. INNAMORATI, *Note sulla fortuna critica...* cit., pp. 252-262. Questa corrente di studi sbocca nell'apologia dell'Aretino, fondata sul fascino personale e sul genio politico dell'uomo, stesa con ingenua e poco persuasiva costanza da A. DEL VITA, *L'Aretino, le cause della sua potenza e della sua fortuna*, Arezzo, 1939 (rinnovata nel libro più divulgativo, *L'Aretino, «uomo libero per grazia di Dio»*, Arezzo, 1954).

di verità, di lucida osservazione, magari un intento satirico. In secondo luogo, nella valutazione dello *stile*: riferita al «genere», cioè a un'idea di commedia che è, in realtà, quella fissata dalle notomie dei critici del Cinquecento. Le censure di quanti riprovano nelle commedie la struttura sconnessa, il disordine dell'intreccio, la debolezza dei caratteri, sono contestate da chi vede in esse il pregio di una «reazione» polemica al genere, il brio del pasquinsta, o un più libero uso delle fonti, e magari l'intrusione di temi popolari nel teatro erudito.¹⁹ Giudicate rispetto a un contenuto sociale o a un genere, staticamente concepiti, le commedie dell'Aretino si prestano a condanne o ad elogi ugualmente ambigui, perché riferiti a «valori» che sembrano estranei al suo teatro. Solo il De Sanctis ebbe l'intuizione della «carica» soggettiva di queste commedie («è uomo d'azione, e lui stesso personaggio da commedia....»): ma le preoccupazioni morali e di costume sviano la sua acutezza di lettore.

La critica idealistica del Novecento ha i suoi documenti più notevoli nei saggi del Parodi e del Croce.²⁰ Comune è ai due critici la rigida equivalenza di giudizio morale (difetto dell'«organismo interiore») e di giudizio estetico (difetto dell'«organamento» delle commedie); comune la rivalutazione degli «schizzi, bozzetti, macchiette», in cui si spezzano le commedie dell'Aretino. Ma mentre il Parodi, più vicino agli interessi del De Sanctis, sembra tendere a una interpretazione complessiva del «teatro comico» («la beffa della vita nel suo macchinismo di finzione e di pedantismo che l'inaridisce, e sempre col ghigno della più disinvoltata vivacità che vantasi geniale»), il Croce, più risoluto a «immergersi nell'unica storia dell'unica poesia», riconosce «un genio o un genietto» che rende «comico, bonario, umano, affettuoso, tenero» anche un «dissoluto» come l'Aretino, e si contenta di trarre da *La Talanta* i passi che ne comprovano i buoni sentimenti. Ed è certo utile l'indicazione di «un'arte sorridente», che libera l'Aretino dalla pesante atmosfera canagliesca, in cui anche il Parodi lo vedeva immerso. Ma l'operazione del Croce resta ugualmente dubbiosa: sia perché egli sembra prescindere dal contesto teatrale in cui certe frasi sono pronunciate; sia perché le commedie, più che di ricchezza di sentimenti, sembrano vivere di un giuoco dell'intelligenza che svanisce completamente nell'astorica figura « lirica » che il Croce sostituisce alla figura «rappresentativa» degli studiosi

¹⁹ Dal Klein al Momigliano per i pregiudizi moralistici, dal Burckhardt al Toffanin per quelli retorici, si svolge una catena di affermazioni la cui sostanza è immutata: via via parzialmente negate o corrette dal Gaspary, dal Graf, dal Perito da un lato, dal Flamini, dal De Amicis, dal Fresco, dal Salza, dal Sanesi dall'altro. Mi contento di rinviare, per la bibliografia di queste e altre opere critiche dell'Ottocento, a I. SANESI, *La commedia* cit., pp. 789-90, e a G. PETROCCHI, *Pietro Aretino...* cit., per la bibliografia in appendice al volume (specialmente le pp. 348-353, 366-372).

²⁰ T. PARODI, *Le commedie di Pietro Aretino*, in *Poesia e Letteratura*, Bari, 1916 (pp. 139-160); B. CROCE, *La «commedia» del Rinascimento*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1933 (le pp. 251-263).

dell'Ottocento.²¹ In questa prospettiva, la lettura antologica è inevitabile: ²² anche se il frammento diviene, ora, elemento positivo, pienamente apprezzabile.

Sotto l'aspetto tanto del discorso « letterario » (nel senso elaborato dagli antichi) quanto del discorso « poetico » (così come è sentito dai moderni), queste conclusioni appaiono inoppugnabili. Ma essi non esauriscono, abbiamo visto, il teatro dell'Aretino: sono insufficienti a comprenderlo nella sua totalità. E non importa, per ora, che questo sia già un « difetto » delle commedie. È necessario, innanzi tutto, ricercare la qualità del loro *linguaggio* teatrale, vedere se esso non corrisponda, di volta in volta, a un bisogno espressivo dell'Aretino, rivelando le virtù e i limiti del suo temperamento di scrittore.²³

* * *

L'operosità dell'Aretino sembra concludersi tutta in una felice avventura pratica: « è una felicitade l'andarsene a procacciar la sorte sua fuor di casa. *E chi nol crede, specchisi in me, che sono qualcosa; che, altrimenti, sarei niente* » (I, CCXXVII). Il tema è costante, nelle lettere; e così ingenuo, si direbbe, nella sua trasparente sfrontatezza, da far pensare che Pietro veda nel proprio « personaggio » la sua opera migliore. Quando, ormai sulla cinquantina, fa il bilancio della propria vita, è tentato per un momento a dar rilievo quasi unico al suo clamoroso successo sociale: « Certo che, circa le poesie, cedo a ciascun che ora scrive e che già scrisse; ma, nel caso del farsi stimare, non darei la man ritta né a chi già scrisse né a chi ora scrive. *Imperocché lo studio, che si pone in opera, è stento di pedantaria, e il mostrar d'essere da qualche cosa, giurisdizione di potentato* » (II, DCXCII). Ma già

²¹ Il Croce ritornò sul proprio giudizio nelle *Considerazioni su Pietro Aretino* cit., affermando che « per gustare le commedie bisogna abbandonare le pretese dei legislatori di generi letterari e accettarle quali sono, scucite che sembrano, o sequele di dialoghi, perché appunto in questa scucitura e in questi dialoghi si fanno valere nella loro pienezza di umanità i personaggi dell'Aretino » (pp. 82-83): affermazione che doveva essere dimostrata, e conferma in realtà, in modo più dogmatico e contraddittorio, il vecchio giudizio sulle commedie.

²² L'invito è esplicito in F. FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1941, vol. II: « chi legga le commedie aretiniane con queste premesse di antologia troverà pagine altrettanto operose, come son quelle che si riscontrano nelle altre sue opere » (p. 426): giudizio frettoloso, in contraddizione, mi pare, con il principio affermato dallo stesso Flora per la « parola teatrale », nell'introdurre la trattazione sul teatro del Cinquecento: « Il teatro ha in sé, più o meno esplicito, un elemento di espressione che non si esaurisce nella parola lirica, ma si compone in una nuova sintesi espressiva che talvolta, subordina l'elemento verbale a quello scenico » (p. 371). La lettura antologica è passivamente accettata anche da G. PETROCCHI, *Pietro Aretino.... cit.*, pp. 217-218.

²³ L'affermazione di M. APOLLONIO, *Storia del Teatro italiano* cit.: « Delle tante sue esperienze d'artista, la commedia è quella che lo trova più sincero e più intero » (p. 86), non essendo documentata da un confronto con le altre opere dell'Aretino, rischia di apparire il risultato di una « deformazione professionale ». Del resto, neppure nell'esame delle commedie, pur ricco di buone intuizioni, l'Apollonio sente il bisogno di una « storia » del linguaggio comico dell'Aretino.

nel 1536, dedicando al Valdaura la seconda parte de *I Ragionamenti*, aveva difeso anche i suoi scritti, fondandosi sulla « dote che si ha ne le fasce », la cui « vivacità » ripugna alla compiutezza del disegno: « e, perché i buoni pittori apprezzano molto un bel groppo di figure abbozzate, lascio star le mie cose così fatte, né mi curo punto di miniar parole ». E concludeva riportando la sua poetica ai gusti della sua impetuosa personalità: « tutto è ciance, eccetto il far presto e del suo » (I, CCCXVII).

Attività sociale e creazione poetica si confondono dunque nel dinamismo dell'uomo, nella novità delle sue esperienze mondane. Resta accertata, in ogni caso, la sua riluttanza a distinguere l'*otium* dal *negotium*: e questo preliminare rifiuto di un metodo di vita, che è variamente agognato o accettato dai « letterati » contemporanei,²⁴ è già storicamente significativo. Esso lo oppone, inizialmente, alla società del primo Cinquecento; e dà in seguito rilievo eccezionale alla sua fortuna, ottenuta fuori delle vie che essa consentiva agli intellettuali. Dell'impossibilità di una scelta rigorosa nell'uno o nell'altro senso, testimoniano, drammaticamente, le vite del Machiavelli e dell'Ariosto: l'Aretino sembra sfuggire alla contraddizione, perché ignora tanto la serietà dell'impegno politico quanto il bisogno della disciplina letteraria. In questa elusione, possiamo riconoscere l'origine dei suoi errori, la mancanza di una salda moralità. Ma lo scontento che rivela, alla fine di una ricca carriera diplomatica, un « funzionario » come il Guicciardini, o il formalismo in cui si isterilisce, sotto la guida del Bembo, la letteratura « ufficiale », confermano pure, in diverso modo, la giustezza degli istinti dell'Aretino, il valore sintomatico del suo duplice rifiuto.

Il giovane Aretino, che da Perugia giunge a Roma verso il 1516, appartiene, per l'incertezza della vocazione come per gli impulsi di uno spirito intraprendente, a quella categoria di « irregolari » che sono numerosi in quegli anni, in tutte le professioni artistiche. Il Graf li chiamò « scapigliati »,²⁵ e alcuni di essi (il Doni, il Franco, il Domenichi, il Lando, ecc.) sopravvivono nelle storie letterarie coll'appellativo di « avventurieri e poligrafi ». Scolari, preti, soldati, pedagoghi, cortigiani o creati, essi si manifestano innanzi tutto nella zona del costume, con una fortuna estremamente instabile; « cavalieri erranti » — molti si affolleranno a Venezia nella casa ospitale dell'Aretino (II, DCLXVIII) —, nei quali vita e letteratura interferiscono e si negano nei modi più vari. Mentre la borghesia sta perdendo le sue capacità di rinnovamento, e una casta di intellettuali tende a rifugiarsi in una cultura immobile e astratta, questi scrittori, privi di una base sociale consistente e pur ricchi di primitiva vitalità, finiscono inevitabilmente negli abiti scomposti dell'anarchia e nell'operosità stravagante e bizzarra. Sospinti, dalle proprie esperienze, ad ampliare i temi della letteratura, a romperne le

²⁴ Utili, su questo argomento, le osservazioni di L. CARETTI, *Giovanni Della Casa uomo pubblico e scrittore*, in *Filologia e critica*, Milano-Napoli, 1955 (pp. 63-80).

²⁵ Cfr. A. GRAF, *Petrarchismo e antipetrarchismo*, in *Attraverso il Cinquecento* cit. (pp. 3-86).

regole e a mutarne l'indirizzo contemplativo, sono ricacciati dagli umanisti ai margini della cultura, alla sterilità della polemica caricaturale ed aggressiva; invogliati di vivere del frutto delle proprie opere, sono costretti a sperare in un beneficio o in un incarico nelle corti e negli Studi;²⁶ attirati infine dal mecenatismo di un signore, sono incapaci di assoggettarvisi. Uno studio di questi intellettuali « subalterni », che riflettono una crisi che eccede le loro vicende, sarebbe utile per un quadro più completo della società e della cultura della prima metà del Cinquecento, al fine di romperne l'immagine « classicistica »; e soprattutto di rilevare lo squilibrio di forze tra un gruppo sempre più vasto di intellettuali cittadini (borghesi e popolani) e l'egemonia economica e politica delle corti in decadenza, nelle quali si esaurisce la maggior parte della vita culturale.²⁷

Per almeno vent'anni (dal 1516 al 1536) la vita dell'Aretino soggiace a questo squilibrio, non trova un assestamento risolutivo. Alle magnificenze del banchiere Agostino Chigi fanno da forte chiaroscuro, nel suo ricordo, le ingratitudini e i tradimenti di due papi (Leone X e Clemente VII); e al breve e avventuroso sodalizio con Giovanni de' Medici seguono i rapporti difficili e ambigui con Federico Gonzaga.²⁸ Le forze cui Pietro è legato danno alla sua esperienza un significativo carattere di precarietà: lasciano nel suo animo un fondo di tenace risentimento, ma anche il senso acuto dell'effimero, del fuggitivo: « *tutto passa come un sogno* », nota ricordando Giovanni de' Me-

²⁶ Anche l'Aretino, nel 1529 (quando attendeva, in un momento di particolare incertezza sulle vie da seguire per far fortuna, alla composizione della *Marfisa*), parve voler contare sui frutti della sua opera, chiedendo al Marchese di Mantova, nel dicembre, di adoperarsi per ottenere un « breve » dal Papa e un « privilegio » dall'Imperatore che gli assicurassero la privativa dell'edizione del poema: « *Et perché io ho speranza che la stampa mi premierà, et non i principi, vi supplico che non mi vogliate torre tanto bene che poca gratia et molto a me importante dimando* ». E, dopo il loro rifiuto, ribadiva: « *L'opre dello ingegno non sono sottoposte alle disgratie de i principi* » (in A. LUZIO, *Pietro Aretino* cit., pp. 85 e 87). Ma nel 1537, scrivendo all'editore Marcolini che doveva stampare il primo libro delle *Lettere*, i suoi principi erano significativamente mutati: « il fare imprimere a suo costo, e a sua stanza vendere i libri, che l'uom si trae de la fantasia, mi par proprio un mangiare i brani de le istesse membra.... Io voglio, con il favor di Dio, che la cortesia dei principi mi paghi le fatiche de lo scrivere, e non la miseria di chi le compra, sostenendo prima il disagio che ingiuriar la virtù, facendo meccaniche l'arti liberali. Ed è chiaro che i venditori de le lor carte diventano facchini e osti de la infamia loro. Impari ad essere mercatante chi vole i vantaggi dell'utile, e, facendo l'essercizio di libraio, sbattezzisi del nome di poeta. Non piaccia a Cristo che quello, ch'è ufficio d'alcune bestie, sia mestier de la generosità mia.... » (I, CLIV).

²⁷ Per un esame delle cause profonde di questa decadenza, e per un bilancio delle più importanti tendenze storiografiche su questo argomento, utile F. CATALANO, *La crisi italiana alla fine del secolo XV*, in « Belfagor », a. XI (1956), n. 4 (pp. 392-414) e n. 5 (pp. 505-527). Un esame della concezione che gli umanisti e i letterati del Cinquecento avevano del loro mestiere è reperibile in E. WALSER, *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance*, Basel, 1932, il quale però dedica a Pietro Aretino un capitolo che non esce, sostanzialmente, dalle posizioni tradizionali, intitolato *Ein raubritter der Feder*, una sorta di cavaliere-predone della penna (pp. 64-81). Osservazioni utili sulla crisi sociale in cui sono coinvolti gli intellettuali in quanto tali sono reperibili nella trad. ital. dello studio di A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, 1956, vol. II, pp. 123-129.

²⁸ Lumezzati con diligenza da A. LUZIO, *Pietro Aretino....* cit., indispensabile per la conoscenza di questo periodo decisivo della vita dell'Aretino.

dici (II, CDLI). Sono gli anni in cui si consumano, per gli Stati italiani, le ultime speranze di libertà: la morte del grande capitano di ventura segna, nella ferma evocazione di Pietro, la fine di un periodo: « E Fiorenza e Roma (Dio voglia che io menta!) tosto saprà ciocché sia il suo non esserci. E già odo i gridi del papa, che si crede aver guadagnato nel perderlo » (I, III). Nel 1527 il Sacco di Roma suggella tragicamente il predominio straniero. E l'anno in cui Pietro arriva, solo e incerto, a Venezia: e la coincidenza assume valore di simbolo. Dopo aver seguito, esitante, le fluttuazioni delle vicende politiche, e cercato, ormai, un appoggio fuori d'Italia, opta, nel 1536, per la potenza più sicura: e farà di Carlo V il suo protettore più munifico, e di Venezia un rifugio finalmente tranquillo.

La stessa incertezza è reperibile nel suo mestiere di scrittore. Nel tumulto degli anni romani quell'« elemento greggio, primitivo, popolano », che il De Sanctis riconobbe in lui come nel Cellini e in Michelangiolo,²⁹ lo porta, nel 1521, « nel vacar della sede di Leone » (I, XXI), all'avventura impreveduta e rischiosa delle *Pasquinate*, con veemenza maggiore di quella dedicata ai suoi deboli esercizi letterari, fatti sul gusto di Serafino Aquilano.³⁰ Ma se con Pasquino egli esprime, e sia pure al servizio di un cardinale, gli elementi di una certa « opinione pubblica », dà voce ai sentimenti della piazza curiosa e maledica,³¹ nei *Pronostici* si serve di uno strumento popolare per un giuoco politico impudente ma accorto, che tende a offrire ai potenti l'arma della sua inventiva maldicenza. È una letteratura che si esaurirà negli ossequi e nelle futili insolenze dei *Capitoli*; come falliranno nella *Marfisa* le sue ambizioni epiche.³² Fino al 1534, in conclusione, *La Cortigiana* e *Il Marescalco* sono le sole opere che esprimano un'esperienza viva e autentica; lontane ugualmente da un impiego strumentale della parola e da una vacua velleità letteraria. Lo scrittore nasce con le due commedie.

Innanzitutto, esse riflettono sulla scena l'immagine delle due esperienze di vita cortigiana e cittadina di Pietro (una più lunga a Roma, l'altra a Mantova, dal dicembre del 1526 al marzo del 1527). Pubblicandole nel 1533

²⁹ F. DE SANCTIS, *Storia....* cit., p. 143.

³⁰ Un esame critico recente dell'esordio poetico dell'Aretino in G. INNAMORATI, *Le Rime giovanili....* cit. Per le *Pasquinate*, si veda l'accurata edizione di V. ROSSI, *Pasquinate di P. Aretino e anonime per il conclave e l'elezione di Adriano VI*, Palermo, 1891.

³¹ A questo aspetto delle *Pasquinate* diede rilievo V. ROSSI, *Pasquinate* cit., p. VIII e passim. Sulla storia di Pasquino discussero a lungo gli studiosi del periodo positivistic: tanto sulla sua origine, popolare e satirica per L. Morandi, dotto e curiale per D. Gnoli, quanto sulle sue metamorfosi, che fecero di Pasquino l'anonimo e violento divulgatore di una satira politica antiecclesiastica (Luzio, Cesareo, Percopo, ecc.). L'attività dell'Aretino interviene in questa trasformazione: anche se non la operò per primo ed esclusivamente, come vorrebbe il Luzio, e perfezionò invece un'evoluzione già avviata, come vuole il Cesareo, è certo che egli, nel periodo del Conclave, creò la propria fama identificandosi con Pasquino. Per la bibliografia su questo argomento, rinvio a G. PETROCCHI, *Pietro Aretino....* cit., pp. 372-375.

³² Per i *Pronostici*, cfr. A. LUZIO, *Un pronostico satirico di Pietro Aretino (1534) edito e illustrato*, Bergamo, 1900; per essi e per le miserevoli vicende della *Marfisa* vedi A. LUZIO, *Pietro Aretino....* cit., pp. 5-53.

e nel 1534, agli inizi di una nuova attività di uomo e di scrittore, egli affida ad esse la prima testimonianza di un periodo che spera compiuto. D'altra parte, questa testimonianza non può essere completa e definitiva. *La Cortigiana* è scritta nel 1525, prima delle pugnolate di Achille della Volta, quando Pietro non ha ancora rotto con Clemente VII e col Giberti: è pubblicata nel 1534, quando, apparentemente, si è riconciliato con loro. *Il Marescalco* è scritto in un momento in cui i rapporti col Duca di Mantova subiscono alterne vicende di amicizia e di minacce: è pubblicato nel 1533, quando è avvenuta la rottura, ma Pietro spera ancora in una riconciliazione. Queste ragioni «esterne» hanno un certo peso nell'animo dello scrittore, data l'apertura del suo teatro sulla realtà, la responsabilità più diretta che egli assume rispetto all'ordine delle commedie: non a caso ne ritardò la stampa. In questa necessaria ambiguità, le commedie traducono non solo la conoscenza di un mondo, ma anche il rapporto, non ancora esaurito, dell'autore con esso: immettono lo scrittore nel divenire del teatro, ne svelano la presenza nel giuoco equivoco delle malignità e delle reticenze. Esiste cioè una sorta di equivalenza tra la condizione dei personaggi e quella dell'autore: in questa contemporaneità di linguaggi («voi vecchi» — dice Flaminio a Sempronio ne *La Cortigiana* (II, 6) — «ve ne andate dietro a le regole del tempo antico, e noi siamo nel moderno in nome del cento paia») è la radice del linguaggio comico aretinesco. La «finzione» del teatro sorge dall'autore, non si presenta a lui come strumento già definito. In un momento di evoluzione e di incertezza, in cui egli cerca insieme un mezzo per esprimere se stesso e un modo di distaccarsi da un'esperienza, la commedia gli si offre come un linguaggio duttile e ricco, ugualmente lontano dalla violenza effimera di Pasquino e dall'impegno di un grande quadro di costumi.³³

La Cortigiana, più folta di elementi reali e di allusioni mordaci, sembra esplicitamente riferirsi allo spirito di Pasquino. Nel Prologo «recitato da un Forestiere e da un Gentiluomo» (che sostituisce l'Argomento del manoscritto), Pietro tende a confermare questa interpretazione: il Forestiere, quando viene a conoscere che la commedia «è trama di Pietro Aretino», esclama: «Se io credessi creparci di disagio, la voglio udire; che so certo che udirò cose di Profeti e di Vangelisti».³⁴ Pasquino è ricordato nella com-

³³ Queste ragioni esterne, la cui importanza è rilevabile dallo studio del Luzio, spiegano anche quel giuoco di adulazioni e di pubblicità che interrompe a tratti lo svolgimento della rappresentazione: esso costituisce per noi — non per l'Aretino — l'aspetto marginale delle commedie, pur essendo notevole come primo saggio di una «tecnica» che troverà ordinamento e stile nelle *Lettere*.

³⁴ Molte di queste affermazioni riguardano, ancor più che la commedia, il «personaggio» dell'Aretino oltre e fuori di essa: l'autore tende, in questo modo, ad elaborare la leggenda del suo genio satirico, che egli cercherà poi di consolidare. Nel 1537, scrivendo a Jacopo Gigli di una fortunata rappresentazione de *La Cortigiana* a Bologna, osserva: «cosa che mi parve strana, per esser Bologna ancilla dei preti e la comedia banditrice dei lor portamenti» (I, CCXVIII). Ma è interessante notare che la tecnica del futuro scrittore delle *Lettere*, tesa a far coesistere l'adulazione e l'impertinenza satirica in un loro reciproco avvaloramento, nasce nelle Commedie e in un'aura di commedia: dopo l'affermazione del Prologo che abbiamo citata, una serie

media come « uno che ha stoppati dietro Signori e Monsignori » (I, 22), e molte Pasquinate cita a memoria il Rosso (III, 8): ma questi e simili frammenti si dispongono in un contesto estroso e svagato, che li accoglie tutti e ne disperde, nel volubile rincorrersi delle battute, la carica aggressiva. Quanto di iroso potrebbe celarsi in queste allusioni rifluisce piuttosto nel personaggio di Flaminio, che più direttamente rappresenta *questo aspetto* dell'autore, ne esprime le delusioni e i rancori: e recita, in alcune scene staccate, una specie di *anticommedia*, annunciando la sua imminente partenza e i suoi immutati propositi di azione satirica: « non tacerò mai » (III, 7). Ma, nella commedia, l'*azione* dell'autore si svolge in un senso diverso, implica inizialmente una *visione* di Roma, colta nella sua immagine complessiva e già interpretata alla fine del Prologo: « FOR. Dove accadder così dolci burle? — GENT. In Roma, non la vedete voi? — FOR. Questa è Roma? misericordia, io non l'avrei mai riconosciuta. — GENT. Io vi ricordo ch'ella è stata a purgare i suoi peccati in mano de gli Spagnuoli, e ben n'è ella ita a non star peggio ».

L'azione dell'autore consiste nel concretare questa visione nel movimento dello spettacolo: il risultato di questa duplice tendenza è la *scena*, cioè la possibilità, per ogni personaggio, di rinnovare giudizi e riflessioni partendo da una sua personale avventura. Per esempio, al Prologo fanno eco, alla fine del primo atto, le parole del pescatore fiorentino, truffato dal Rosso e fracassato dai preti che lo prendono per un indemoniato: « che maladetto sia Roma, chi ci sta, e chi l'ama e gli crede. E lo dirò a suo marcio dispetto, io mi credeva che il castigo, che l'ha dato Cristo per mano degli Spagnoli, l'avesse fatta migliore, ed è più scellerata che mai » (I, 23).³⁵ Imprecazioni che non escludono un'obiettiva smentita, la scoperta quindi di un mondo irrazionale: « non nego che la nostra Corte non sia in mal termine », osserva Valerio, « ma a la fine ognuno ci corre e ognuno ci vive » (III, 7). I personaggi presuppongono, piuttosto, le *Pasquinate*, come un fatto acquisito e popolare della vita romana: parlando della Corte, Valerio dice a Flaminio: « N'hai fatto istoria per eretica, per falsaria, per traditrice, per isfacciata e per disonesta. Ed è divenuta favola del popolo, bontà de le tue novelle » (III, 7). Nelle *Pasquinate*, pur affermando d'interpretare i sentimenti di un coro (« E poi in Roma ognuno è l'Aretino.... »), Pietro isolava il proprio personaggio nell'uniforme intransigenza dell'invettiva; ne *La Cortigiana* egli si risolve nelle voci di una collettività, la fa vivere per le strade di Roma, rin-

di elogi ai potenti del tempo si conclude con queste battute: « FOR. Trovate che dica d'altri? — GEN. Lorena, Medici, Trento. — FOR. È vero: egli loda tutti quelli che lo meritano. Ma perché non diceste il Cardinal de' Medici, il Cardinal di Lorena, ed il Cardinal di Trento? — GEN. Per non assassinarli il nome con quel Cardinale ».

³⁵ Che sia soprattutto questa « visione » complessiva di Roma che interessa all'Aretino, è dimostrato dal fatto che, nella seconda redazione, egli non teme gli anacronismi: i personaggi di Palazzo cui allude il Pescatore appartengono al periodo di Leone X; e Maestro Andrea, uno dei protagonisti de *La Cortigiana*, era morto appunto durante il Sacco di Roma.

via ad essa i temi e le battute che avevano formato il pasquinista. Nuova prova che la scena risponde a un primo distacco dell'Aretino dal mondo della Roma papale, gli permette di esprimerlo con un linguaggio più vario, rispondente a una visuale meno esclusiva.

Un indizio più sicuro di questa disposizione dell'Aretino al « divertimento » va ricercato nei personaggi stessi de *La Cortigiana*, in quelli che ne costituiscono il pernio dell'azione, la premessa indispensabile al suo svolgimento: Maestro Andrea e il Rosso. In questi personaggi veri, che sono già tali nella vita prima che nell'invenzione dell'Aretino, pronti in ogni momento alla burla o alla trappoleria, Roma svela una « dimensione » teatrale che non sfugge all'Aretino: nella prima parte de *I Ragionamenti* (uscita nel 1534, l'anno della pubblicazione de *La Cortigiana*), la Nanna, concludendo una delle sue gustose novelle, ci dà una testimonianza precisa dello spirito che è all'origine della commedia:

NAN. Ne fecero quelle risa, che si faceano a le buffonerie del nostro da bene
Maestro Andrea, o del buono Strascino, che Dio gli faccia pace a l'anima.

ANT. Per certo, che la morte ebbe il torto a rubargli a Roma, che è rimasta
vedova, né conosce più carnovali, né stazzoni, né vigne, né spasso alcuno.

NAN. Sarebbe ciò che tu dici, quando Roma fosse senza il Rosso, che fa miracoli con le sue piacevolezze.³⁶

In questi uomini, la vita è già teatro: e il teatro di un certo ambiente romano si prolunga naturalmente, grazie ad essi, nella finzione sulla scena (il ricordo dello Strascino, che è pure ne *La Cortigiana* (I, 6), è anzi un simbolo inequivocabile di questo processo). Alla fine de *La Cortigiana*, quando scopre di essere stato burlato dal Rosso e si apre col fedele Valerio (« ti conterò una de le più nove ciancie che si udisse mill'anni sono, *la quale farebbe onore a cento commedie* »), Parabolano stesso rinvia la propria disavventura a una serie di burle e di facezie frequenti a Roma: egli ne cita alcune, e in queste consuetudini trova la possibilità di prendere di buon animo quella toccata a lui. « Tutte le cose, che la Signoria ha conte, so », risponde Valerio, che lo conforta con questo consiglio: « Mi riderei d'ogni ciancia, e conterei io stesso la burla quale essa si sia, perché sarà manco risa e manco divulgata » (V, 18). Il « racconto » scenico de *La Cortigiana* riflette dunque una delle « cento commedie » che si svolgevano a Roma, nasce da uno stimolo reale e quotidiano di buffonerie, colto a volo per i palazzi e per le strade.

Che l'Aretino fosse partecipe di questo gusto, possiamo riconoscerlo non solo dalla commedia — e, se si vuole, dalla sua amicizia con Maestro Andrea —, ma anche dal tono spassoso e compagnevole di molte lettere, quando si abbandona senza ritegni all'onda dei ricordi: « Certo che io ritorno spesso con la fantasia ai casi de le nostre giovanili piacevolezze » (II, DCXXXV), scrive al Firenzuola, in una lettera tutta percorsa da spunti di commedia

³⁶ *I Ragionamenti* (a cura di D. CARRAROLI), Lanciano, 1914, vol. I, p. 103.

(vi è ricordata una famosa cortigiana di Roma, la stessa alla cui porta strepita Messer Maco: « Ho anco in mente il conflitto ch'io feci in casa di Camilla pisana, allora che mi lasciaste ad intertenerla.... »). Le « pazzie » giovanili si accumulano festose nella memoria anche nella lettera a « quel baione » del Cavalierotto Fontanella, che egli aveva conosciuto a Reggio, quando era compagno di Giovanni de' Medici (I, ccxciv); o in quella alla signora Girolama Fontanella, nella quale, ricordando gli amori del Medici, definisce, si direbbe, con una metafora pensosa, la poetica delle proprie commedie: « *Ma tutto si risolve ne le aure, che ci portano via il suono delle voci....* ». Inevitabile labilità delle avventure umane, cui risponde il fuggevole trascorrere delle parole sulla scena, lo spezzarsi del discorso nell'attimo visivo e verbale. Dell'amicizia tra il condottiero e il cavalierotto scrive: « parmi anco *udirgli e vederli* cianciare e scherzare insieme », e aggiunge:

Parliamo di me. Certo ch'io bagno il viso di lagrime, ramentandomi con quale amorevolezza per le chiese e per le strade mi basciava la sincera, dolce e ottima contessa madrina. *Rifarebbe ogni commedia il caso*, che me le fece adormentare a lato, trovandola indisposta nel letto. Io, avendo cicalato un pezzo, sedendole presso, vinto dal caldo e dal sonno, posato il capo sul piumaccio, russai fino a che il buon contazzo da Casal Po, marito suo, scotendomi forte, gridò: — Spogliati e còlcati giuso! — Per Dio, che il dottissimo messer Aurelio da la Fossa, raccontandogli ciò non so qual gentildonne, che ci si trovarono, fu per ismascellarne.... (II, CDLI).

Le *Lettere* sono ricche di queste « possibili » commedie, sorte da un consenso di gusti tra attori e spettatori: tracciandone il breve canovaccio, che par sempre pronto a recitare sulla scena, l'Aretino chiarisce gli impulsi che lo avevano portato alla commedia. L'estro improvviso dei « buffoni », nella vita e nell'arte — ne *La Cortigiana* ricorda il veneziano Francesco Berettai, « che è più valente a lo improvviso, che questi nostri assorda Pasquino a la pensata » (III, 7) —, corrispondeva al suo gusto mimico e discorsivo di istrione, alla rapidità con cui esso si esplica nella scena: « or sia con Dio », scrive a Jacopo Gigli a proposito di una rappresentazione de *La Cortigiana* a Bologna, « poichè l'istoria dei suoi evangeli ha soddisfatto: duolmi che non posso per ora fornirvi d'un'altra. E forse che sì: *spettate pure che il grillo poetico mi levi in punta di piè la fantasia* » (I, ccxcviii). In questa vitalità dell'estemporaneo, cogliamo una coincidenza dell'Aretino coi suoi personaggi: egli può agevolmente recitare, ne *La Cortigiana*, nei panni del Rosso e di Maestro Andrea.

In questa prospettiva è possibile, ci pare, intendere più rettamente il linguaggio de *La Cortigiana*. Esso non esclude la mordacità o il realismo; ma la loro « qualità » è determinata dal « giuoco » dei protagonisti. Tipi come Maestro Andrea o il Rosso sono, potremmo dire, i padroni e gli interpreti delle strade di Roma: tipi « popolari », nel senso che la loro attività, di spiriti che vivono alla giornata, li colloca in una posizione intermedia tra i « ghiotti di Palazzo » (I, 12), siano essi cardinali, camerieri segreti o buffoni di corte, e i ceti inferiori di Roma, che dall'ambiente delle meretrici,

dei ruffiani, delle maghe, si estendono « al beccaio, al pizzicagnolo, al mercato, al forno, al fiume, a la stufa, a la fiera, a Ponte santa Maria, al Ponte quattro capre, e a Ponte Sisto » (II, 7). Pronti a diffondere ovunque il « catalogo dei goffi » (I, 21), essi sono insieme ricercati e temuti dai cortigiani: Parabolano, che sta recitando la sua parte di « assassinato d'amore », vedendo giungere Maestro Andrea, s'insospettisce: « Ma ecco maestro Andrea: s'egli m'ha sentito, sarò messo in canzone, sarà meglio di ricoverarsi in casa » (I, 19). Essi sono, in questo modo, quasi i vendicatori dell'intelligenza, spesso calpestata e irrisa dalla volgarità dei nuovi signori di corte: « se questi Signori », osserva il Rosso, « andassero mal vestiti come noi altri, o che scimie, o che babbuini ei parrebbero. Io stupisco di loro, che non bandiscono gli specchi per non vedere quelle lor cere facchine » (I, 11). Sono, infine, i rappresentanti dell'unica opinione pubblica possibile in una città festosa e corrotta, i burloni universalmente noti: « De le tue, maestro Andrea » (V, 29), dice Parabolano al pittore, quando scopre la beffa che ha giocata a Maco; ma anche Biagina, fantesca della cortigiana Camilla, quando Maco vuol entrare ad ogni costo nella casa della sua signora, gli lancia dalla finestra: « De le vostre, maestro Andrea » (IV, 19).³⁷ In questo mestiere di uomini della strada, oscillanti sempre tra la baia disinteressata e la truffa proficua, è la loro complicità: « AND. Ah, ah, io ho trovato il mio spasso! Ah, ah, ecco il Rosso: che c'è socio? — Ros. Tu ridi, ed io rido, ah, ah, una facezia divina, un Pescatore, ah, ah, te la conterò a bell'agio.... » (I, 20). Ma in questi personaggi, grazie ai quali cogliamo i molteplici fili che legano i palazzi alle taverne, Pietro individua i primi elementi di una vita cittadina stravagante e stravolta: « MAC. È il chiasso per tutta Roma? — AND. È per tutta Italia » (II, 3).

L'intuizione essenziale de *La Cortigiana* è perciò la *strada*, la sua coincidenza con la *scena*. L'Aretino rompe l'unità compositiva, regolata da una logica puramente fittizia, della scena-strada della commedia erudita. Vi sostituisce una scena mobilissima, apparentemente irrazionale, in realtà suscitata da un'interpretazione profondamente unitaria: la strada di Roma,

³⁷ Maestro Andrea, pittore veneziano, era noto a Roma già ai tempi di Giulio II per le sue burle e facezie più che per la sua arte: amico dell'Aretino, ne raccoglieva con amore i versi (cfr. A. BASCHET, *Documents inédits tirés des archives de Mantoue concernant la personne de messer P. A.*, in « Archivio Storico Italiano », S. III, T. III (1866), P. II, le pp. 129-130). La sua morte per mano degli Spagnoli, durante il Sacco di Roma, fu annunciata con una lettera accorata da Sebastiano del Piombo all'Aretino (cfr. *Lettere a P. A.*, Bologna, 1873-75, vol. I, p. 13). Personaggio del *Trionfo della lussuria di maestro Pasquino*, poemetto in quattro capitoli in terzine, stampato a Venezia nel 1537, nel quale presentava le meretrici più celebri di Roma, aveva egli stesso composto *Il Purgatorio delle Cortigiane*, più volte ristampato (il Purgatorio è l'ospedale romano di S. Giacomo, detto degli Incurabili, nel quale finivano molte cortigiane col mal francese). Per alcune sue burle nel mondo delle cortigiane, vedi A. GRAF, *Una cortigiana fra mille: Veronica Franco*, in *Attraverso il Cinquecento* cit., p. 256. Per più ampie notizie su Maestro Andrea, cfr. *Le lettere di messer Andrea Calmo....* con introduzione e note di V. Rossi, Torino, 1888, p. 385 sgg. Per il Rosso, già buffone del Cardinale Ippolito de' Medici, e ugualmente noto nella Roma di Leone X, e per tutti i personaggi presi dal vero de *La Cortigiana*, cfr. U. FRESCO, *Le commedie....* cit., passim., e le notizie complementari di A. SALZA, *Rassegna bibliografica* cit., pp. 420-424.

scoperta e rappresentata come la sorgente di una fitta e varia «vocalità», incrocio di pettegolezzi e di sinistre proposte, di confidenze e di raggiri, di affari e di vanità, di spassi e di rapine. Essa dà piena cittadinanza teatrale a tutti i personaggi — signori e servi, preti e ruffiane, medici e pescatori, giudei e sbirri —, che in essa trovano la ragione dei loro molteplici rapporti; e insieme essi, nei loro incontri casuali o ricercati ad arte, la rinnovano col loro movimento, allargano il quadro col loro inesauribile discorso.

In questa nuova cinematica teatrale, la scena acquista una vastità di spazio e un ritmo di tempo che sono conquista originale dell'Aretino, il pregio inedito de *La Cortigiana*. Il Rosso, mettiamo, vestito dei panni del padrone, incontra il pescatore fiorentino: il discorso, benché sia regolato dal calcolo del Rosso che vuol truffare le lamprede, si svolge pieno di risonanze, ci porta, senza sforzo, fino al Palazzo papale: «Ros. Hai tu altre lamprede che queste? — Pesc. L'altre l'ha tolte or ora' lo spenditore di Fra Mariano per dar cena al Moro, a Brandino, al Preto, a Troja ed a tutti i ghiotti di palazzo. — Ross. Da qui innanzi tutte quelle che tu pigli tienle ad istanza mia. Io sono lo spenditore di N. S. e se tu sarai uomo da bene, palazzo si servirà da te» (I, 12);³⁸ dove il giudizio smalzato del pescatore e la finzione del Rosso si collocano in una stessa aria di commedia romana, che rende accettabile il primo e possibile la seconda. Più sotto, attraverso l'allusione al papato mediceo, il discorso scende, con la stessa plausibile naturalezza, verso i quartieri più malfamati: «Ros. Sei tu Colonese o Orsino? — Pesc. Io tengo per chi vince. Palle Palie. — Ros. Di che paese sei? — Pesc. Fiorentino, nato a Porta Pinti, e fui oste al chiassolino; ma fallii per una disgrazia, ne la quale mi fece inciampare un asso, che chiamandolo di core non mi volle udire. — Ros. Ah, ah, come ti chiami? — Pesc. Il Faccenda, per servirvi, ed ho tre sorelle al Borgo a la Noce a i piacer de la Signoria vostra. — Ros. Fatti fare un paio di calze a la mia divisa» (I, 12).³⁹ Qui lo spazio cittadino

³⁸ Per tutti i personaggi storici cui allude l'Aretino, indispensabile il commento di V. Rossi, *Pasquinate di Pietro Aretino...* cit.; cfr. anche A. GRAF, *Un buffone di Leone X*, in *Attraverso il Cinquecento* cit.; V. CIAN, *Un buffone del secolo XVI: Fra Mariano Fetti*, Milano, 1891; D. GNOLI, *Secolo di Leone X?* in «Rivista d'Italia», I (1898), fasc. 8, pp. 664 sgg. Contro cardinali e buffoni ghiottoni Pietro Aretino acui sempre gli strali della sua polemica, nelle *Lettere* e nei *Dialoghi*: ma su Leone X seppe dare, in una lettera, un giudizio lucido e spassionato: «Certamente Leone ebbe una natura da estremo a estremo, e non saria opra da ognuno il giudicare chi più gli diletta, o la virtù dei dotti o le ciance dei buffoni: e di ciò fa fede il suo aver dato a l'una e a l'altra spezie, esaltando tanto questi quanto quegli» (I, xxxi).

³⁹ La scena sviluppa alcuni temi del «Dialogo di dua Fiorentini Baccio e Zanobi» delle *Pasquinate*. È notevole che in essa si riveli già chiaro l'interesse dell'Aretino per l'ambiente della Corte papale, dei Cardinali, e dei cortigiani ad essi legati, prevalente rispetto al gruppo dei ricchi banchieri e dei mercanti (ne *La Cortigiana* è nominato di sfuggita solo Agostino Chigi), e a quello dell'antica nobiltà di Roma, impoverita e in parte disautorata, rappresentata dal Livio romano, della cui moglie si innamora Parabolano (cfr., per la struttura sociale della Roma del tempo e per la relativa bibliografia, A. HAUSER, *Storia sociale* cit., pp. 133-135). In questa scelta è la coerenza de *La Cortigiana*, commedia della Corte e della sua incoerente egemonia sulla vita cittadina di Roma.

è aperto dall'attualità del dialogo; altrove dal soliloquio, breve pausa di riflessione divertita o pensosa su un tema — il piacere della taverna, per lo staffiere Cappa (II, 1), la volubile gagliofferia dei Signori, per il Rosso che la sfrutta scaltramente (II, 19) o per Valerio che la subisce (IV, 7) —; oppure dal dialogo più disteso, che permette la rappresentazione raccontata — Alvigia che, parlando della popolarità della fattucchiera sua « maestra », sposta la visuale verso la cronaca di un mondo corrotto e superstizioso (II, 7); il Rosso che descrive la realtà sordida e miserabile dei « tinelli » di palazzo, ove concorrono i cortigiani affamati (V, 15) —; quasi un giuoco di specchi che riflette, da vari punti, la stessa realtà mutevole e instabile, nella quale i rapporti tra i vari gruppi sociali sono insieme stretti e caotici.

Questa realtà esprime, con la varietà dei linguaggi, anche il suo tempo scenico. I personaggi arrivano, s'incontrano, spariscono secondo il ritmo di una vita disordinata, continuamente proiettata sulla strada. Flaminio e Valerio moraleggiano, per esempio, sulle disoneste voglie dei Signori: ma i loro discorsi, polemici e risentiti, si concludono nell'oziosa vagabondaggine generale: « FLAM. Lasciamo andare questi ragionamenti, ché il tutto sta aver sorte. Dimmi un poco: che ha il padrone, che non fa che sospirare? — VAL. Io mi penso che sia innamorato. — FLAM. Non ci mancava altro. Andiamo a passeggiare a Belvedere un'ora. — VAL. Andiamo » (I, 9). La scena muta, ma il discorso tra Parabolano e il Rosso sviluppa lo stesso tema: « PAR. Donde ne vieni tu? — ROS. Di Campo di Fiore. — PAR. Chi è stato teco? — ROS. Il Frappa, lo Squarcia, il Tartaglia e il Targa; ed ho letto il cartello, che manda Don Cirimonia di Moncada al Signor Lindezza di Valenza. Poi feci la Via de la Pace, e vidi la Signora, che ragionava di andare a non so che vigna; io fui per dare due coltellate a colui che parlava seco, poi mi ritenni » (I, 10). L'Aretino suggerisce questo ritmo con ellittici « raccordi » tra scena e scena, coordinandole, non giustapponendole semplicemente: Sempronio, dissuaso dal mettere il figlio in corte, interrompe bruscamente il dialogo: « Io voglio ire al banco d'Agostino Chisi per i denari del mio ufficio. Addio » (II, 6); e compare il Rosso, che ferma per la strada Alvigia: « Ove ne vai con tanta furia? »: e quella: « Qua e là tribolando » (II, 7). Alvigia si sente « l'asina del Comune » (III, 11): « Io ho più da fare che un paio di nozze. Chi vuole unguenti, chi polvere da spregnare, chi darmi lettere, chi imbasciate, e chi malie, e chi questa e chi quella cosa, ed il Rosso mi debbe cercare » (III, 10). Ma ha anch'essa, tra tante incombenze, le sue curiosità personali e le sue soste:

ALV. Che c'è, Rosso mal pelo?

ROS. Io credetti che tu fossi perduta.

ALV. Io son tutta fiacca, io ho parlato al mio confessore, ed ho saputo quando viene la Madonna di mezzo Agosto.

ROS. Che t'importa il saperlo?

ALV. Perché ho in voto di digiunare la sua vigilia. Poi mi ho fatto spianare un sogno.... poi ho trovato nel monisterio de le Convertite un luogo per la Pagnina; ed ho lasciato di andare a Santo Janni a visitare l'Ordegna Spagnuola, ch'è murata per dar martello a Don Diego.

ROS. Ho udito questa ciancia.

ALV. E fatto ciò che tu odi, bevvi un boccal di Corso alla Lepre a cavallo a cavallo, ed eccomi a te (IV, 2).

È questo l'ordine dello *stile* dell'Aretino (del suo « montaggio », si direbbe oggi in termini cinematografici): in certi dialoghi tra Maestro Andrea e Maco, esso arriva a un'assurda, voluta rarefazione comica: « AND. Ah, ah, andiamo a veder Campo Santo, la guglia, *San Pietro*, la pina, Banchi, Torre di Nona. — MAC. Torre di Nona suona mai vespro? — AND. Sì, con le strap-pate di corda. — MAC. Cazzica. — AND. Andremo poi a Ponte Sisto e per tutti i chiassi di Roma.... — MAC. Che chiesa è questa? — AND. *San Pietro*, entrateci con divozione. — MAC. Laudamus te, benedicimus te. — AND. Or così.... » (II, 3). In questa misura di andirivieni scomposto e incurante, proposto dalla commedia, i grandi avvenimenti politici svaniscono nella voce di un Furfante, che passa di corsa vendendo le sue « leggende »:

FUR. A le belle istorie, a le belle istorie.

MAC. Sta' cheto: che grida colui?

SAN. Debbe esser pazzo.

FUR. A le belle istorie, istorie, istorie, la guerra del Turco in Ungheria, la predica di Fra Martino, il Concilio, Istorie Istorie, la cosa d'Inghilterra, la pompa del Papa e de l'Imperatore, la circumcisión del Vaidoda, il sacco di Roma, l'assedio di Fiorenza, lo abboccamento di Marsilia con la conclusione, istorie, istorie (I, 4).

Istorie che sembrano lontane, appena curiose, in questo mondo irresponsabile, esaurito nel suo moto quotidiano. Ma questo mondo dà un tempo di simultaneità ai dialoghi e ai mimi che si succedono, conferisce unità ai bozzetti e ai discorsi in cui sembra frangersi la commedia.

È comprensibile, in questo ritmo, il valore dell'azione comica, che « rappresenta », avverte il Prologo, « due facezie in un tempo »: la storia del senese Messer Maco, venuto a Roma per diventar Cortigiano e poi Cardinale, che Maestro Andrea e i suoi compari mettono in una stufa, dandogli a credere « che la stufa sieno le forme da far i Cortigiani »; e la beffa giocata a Parabolano (naturalmente di Napoli), innamorato di una gentildonna romana, dal Rosso, che « conduttagli Alvigia ruffiana, gli ficca in testa ch'ella sia la balia di Livia, ed in vece di lei gli fa consumare il matrimonio con la moglie di Arcolano fornaio ». È questa la parte più propriamente novellistica della commedia. Ma essa non la esaurisce nel suo intreccio: sembra piuttosto costituire l'occasione per far muovere sulla scena un mondo cittadino, per suscitare figure e linguaggi disparati attorno a due forestieri. Maco è un aspirante cortigiano, Parabolano è un cortigiano arrivato: ma questa qualità

non basta a dar loro consistenza di personaggi umani. Essa ha piuttosto un valore tipico, indicativo delle mille commedie che possono nascere dalla mania cortigiana; e si risolve in un giuoco linguistico, di cui dobbiamo definire il carattere e il senso generale.⁴⁰

Maco è una trovata buffonesca dell'Aretino: lontano dallo sciocco tradizionale della novellistica e del teatro, per es. un Calandrino o un Messer Nicia, nei quali la sciocchezza si manifesta con una particolare coerenza umana.⁴¹ Maco è un pazzo, e tale è definito a più riprese dagli altri personaggi: quanto al suo linguaggio, è pure definito subito dal servo Sanese: « *Voi non rispondete a proposito* » (I, 1). Ogni sua battuta nasce e muore nell'attimo in cui è pronunciata, senza risonanze interiori. In Maco la parola vive nella sua inutile mobilità, e l'Aretino la coglie in un « estremo » teatrale voluto (si tratta di una scena) e significativo (il linguaggio quotidiano arriva, nella vacuità delle battute, a una irreale comicità): « MAC. Spacciamoci tosto. O Grillo, Grillo, fatti a la finestra. — GRIL. Che comandate? — MAC. Nulla. Sì pure. O Grillo? — GRIL. Eccomi: che comandate? — MAC. M'è scordato. — AND. Entrate, Signor Zoppino. — ZOP. Entri pur vostra Signoria, maestro Andrea. — AND. Pur la Signoria vostra. — ZOP. Pur la vostra. — MAC. Voglio entrare prima io: ora entratemi dietro » (II, 17-18). Egli attira anche i suoi beffatori in questa zona linguistica, fatta di folle, indistinta provvisorietà. Tutto in lui è « locale »: la distrazione improvvisa — per i vari aspetti di Roma —, e la ricorrente mania — la smania di essere cortigiano. Ciò lo distrugge, in quanto personaggio, rende irrilevanti, in quanto fatti, le sue avventure. Ma la sua « oltranza » mimica e linguistica, la sua ricettività ad ogni stimolo, rendono più evidenti, teatralmente, quegli aspetti e quella

⁴⁰ Per le « fonti » de *La Cortigiana*, tanto delle due « facezie » principali quanto degli episodi minori, cfr. U. FRESCO, *Le commedie.... cit.*, pp. 40 sgg.; A. SALZA, *Rassegna.... cit.*, pp. 420-424, e le note bibliografiche in I. SANESI, *La Commedia cit.*, p. 789. Ma lo studio delle fonti è poco fruttuoso, per le commedie dell'Aretino e soprattutto per le prime due: egli accetta apertamente un tema novellistico, ma solo nella misura in cui esso serve al suo linguaggio comico, a mettere in moto un suo mondo contemporaneo. È, la sua, una posizione antitetica a quella di altri commediografi, che « adattano » gli spunti realistici all'organismo già fissato dagli antichi e dalla novellistica.

⁴¹ Poco pertinenti alla natura del personaggio mi sembrano, quindi, i raffronti abituali: più giusto è ricordare, per un'aria di incantata follia creata dalla parola comica, la novella boccacesca di Maestro Simone, che vuole ottenere da Bruno il privilegio di « andare in corso ». L'estro di Bruno che lo provoca e la mania del medico che non pensa ad altro creano un ritmo di follia verbale, in cui la novella si esaurisce quasi completamente: si paragoni, per esempio, la scena in cui Maco recita l'epigramma latino ne *La Cortigiana* (I, 22) con le pagine nelle quali sono descritti i saggi di bravura che Maestro Simone dà a Bruno, il quale sta dipingendo « la battaglia de' topi, e delle gatte »: « Tu vedi innanzi innanzi come io sono bello uomo, e come mi stanno bene le gambe in su la persona, ed ho un viso che pare una rosa; ed oltre a ciò son dottore di medicine, che non credo, che voi ve ne abbiate niuno, e so di molte belle cose e di belle canzonette; e vo'tene dire una»; e di botto incominciò a cantare » (VIII, 9). Per questa caratteristica « surrealistica » della novella e della commedia del Cinquecento, vedi L. RUSSO, *Commedie fiorentine.... cit.*, p. 185 sgg. Forse anche Maco è personaggio storico: cfr. A. GASPARY, *Storia della letteratura italiana* (trad. da V. Rossi), Torino, 1891, vol. II, parte II, p. 237; e A. SALZA, *Rassegna.... cit.*, p. 420.

smania; e insieme svelano una certa oziosa vanità nelle « baie » di Maestro Andrea, del ruffiano Zoppino, del medico Maestro Mercurio, strettamente legati alle pazzie di una città. Essi stessi testimoniano, a un certo punto, l'impossibilità del personaggio ad essere tale, e insieme la sua energia comica: « ZOP. Mi partii perché le sciocchezze del tuo Sanese sono tanto scempie, che mi fanno poco pro. — AND. Per Dio, che tu dici il vero, mi sono venute a noia anche a me. — ZOP. Sai tu ciò che ne interverrà? — AND. Che? — ZOP. Nel mescolarci diventeremo sciocchi come lui » (V, 7). Maco vive dunque nel suo linguaggio inaspettato, gratuito, rotto da subite afasie e da reazioni immotivate: ma proprio in questa irresponsabilità del personaggio, nell'« eccesso » della sua vanità espressiva, Maestro Andrea trova una ragione di « spasso », e Maco una ragione teatrale. Il lavoro sottile di Maestro Andrea consiste nell'« *affinare la pazzia del Sanese moccione* » (I, 21), di assecondarlo o provocarlo nei suoi istinti (la stessa beffa delle forme nasce da un sogno strampalato di Maco, colto a volo da Maestro Andrea), di impartirgli delle lezioni di cortigianeria, facendogli poi recitare « in chiave » più alta il linguaggio dei signori (I, 22; II, 2): e tanto gli atroci sarcasmi di Maestro Andrea quanto le improvvisazioni sconcertanti di Maco si risolvono nella battuta fanciullesca, che lega il pazzo e il suo maestro di pazzia nella stessa futilità: « AND. In somma a chi vi dice bene de la Corte dite: tu sei un bugiardo. — MAC. Sarà meglio ch'io dica: tu menti per la gola. — AND. Sarà più intelligibile e più breve » (I, 22). Si crea così una specie di surrealistico paradosso teatrale: nella dismisura dei suoi atteggiamenti, tanto sul terreno della cultura quanto su quello del costume (I, 22; II, 11, 13; I, 5; IV, 18-19: e sono scene da leggere battuta per battuta), Maco, con la sua pazzia, rende solo più evidente la pazzia di coloro che si credono normali. Quando Maestro Andrea dice allo Zoppino: « *Da che fur le baie, non fu mai più bella di questa* » (II, 16), si riferisce appunto al carattere falsamente « astratto » delle imprese di Maco, che è in realtà una copia « ingrandita », e più colorita, dei cortigiani usuali; e impersona, nel suo gestire, il loro disumanarsi nella fissità della maschera: « frappa a la napolitana, sospira a la spagnarda, ride a la sanese e prega a la cortigiana, e la vuol copulare a tutte le fogge del mondo, tal che la Signora ne scoppia da le risa », dice di Maco, in casa di Camilla pisana, Maestro Andrea (V, 6). E il giuoco di parole di Maestro Andrea e di Messer Mercurio — davanti a Maco, che è impermeabile a ogni sospetto — definisce il senso della farsa linguistica: « AND. Ah, ah, ah! Che pazzo plusquam perfetto. — MAC. Che dite? — MERC. Che sarete cortigiano plusquam perfetto » (VI, 1). Qui è da cercare la ragione del personaggio, che Maestro Andrea chiarisce apertamente in un divertito monologo: « Io sono in opinione che questo per esser coglione in cremesi, scempio di riccio sopra riccio e goffo di ventiquattro carati diventi il più favorito di questa Corte, e saviamente esclamò fino al cielo Giannozzo Pandolfini dicendo: io son felice, poi che sono stato lodato a Leone per pazzo, volendo inferire che co' Principi bisogna esser pazzo, fingere da pazzo e vivere da pazzo » (II, 13). Non è op-

portuno esagerare la portata polemica del monologo: esso ci dà però il clima di volubile pazzia in cui vivono ugualmente Maco e i suoi compagni di scena. Maco propaga attorno a sé il gusto della parola incoerente e vana: questa la sua « funzione » nella commedia, che lo salva da ogni avventura pericolosa e irrimediabile: « certo Dio aita i fanciulli e i pazzi », gli dice alla fine Parabolano (V, 22). La commedia lo esaurisce completamente: l'autore lo addita come sua invenzione linguistica, pretesto in chiave « grottesca » per svolgere, lungo il corso di una giornata, il tema della pazzia, della precarietà, dell'inconsistenza di vita dei ceti cortigiani e dei gruppi cittadini ad essi legati.

Dall'altra parte, è Parabolano, il cortigiano risalito (esplicitamente assimilato nel Prologo alla categoria dei *parvenus* di Palazzo), apparentemente più sicuro di sé, meno « scoperto » di Maco, centro di una comicità più ambigua, talvolta più fosca. Sembra ambire, in questo senso, a un volume di personaggio impensabile in Maco. Ma un'affinità tra le due figure è suggerita allusivamente fin dal primo atto: l'ironica lezione di Maestro Andrea sul perfetto cortigiano riprende temi già svolti, con un tono più grosso e maligno, dai servi Rosso e Cappa quando presentano Parabolano: « Il nostro padrone è il più gentil manigoldo, il più eccellente gaglioffo, ed il più venerabile asino di tutta Italia... » (I, 7). Visto e contraffatto dai servi (« per ogni sciocchezza che ode, apre la bocca quanto può, e non è cosa da tacere il suo passeggiare con maestà, ed il suo torcersi i peli della barba, ed il mirare altrui con sguardo lascivo »), egli è anche « recitato » da se stesso, nella sua parte di innamorato, con un linguaggio posticcio, petrarchevole:

« Né cavalli, né giardini, né niuno altro piacere mi trae dal core l'ostinazione di quel vago pensiero, che in esso mi ha sculpito l'immagine di Livia; e son condotto a tale che il cibo mi è toscio, il riposo affanno, il giorno tenebre, e la notte, che pur dovrei quietarmi, mi affligge sì, che odiando me stesso bramo più tosto di morire, che vivere in questo stato » (I, 19).

L'apparenza di personaggio gli viene solo da una pratica maggiore del mondo romano: ma questa è anche la ragione di una più radicale inconsistenza (ripete passivamente lo squilibrio tra essere e parere dell'ambiente cortigiano). E il Rosso non esita a smascherarla, quando sente che « la Signora » non interessa più il padrone: « PAR. Altra fiamma cuoce il mio core. — ROS. Se io fossi femmina, mi ci porrei prima il fuoco, che io ne dessi a un Signore. Duo di fa spasimavate per lei, ed ora vi pute: *in fine i Signori non sanno ciò che vogliono* » (I, 10). Il Rosso può permettersi questa volgare insolenza, a cui egli sa dare un tono abbastanza complice e ammiccante per renderla accettabile — questa è la sua prima commedia di « confidente »: « PAR. E pazzia a parlare. — ROS. E pazzia a rispondere » (III, 8), perché sa distinguere senza scrupoli le affettazioni di Parabolano dalla volgarità dei suoi appetiti. Quando si sente padrone dell'animo di P. giunge anzi ad aggredirlo francamente: « Levatevi suso, ché son oggimai in fastidio ad

ognuno queste vostre napolitanerie » (III, 3).⁴² I rapporti tra Parabolano e il Rosso hanno una prima soluzione teatrale nell'ambiguità continua del loro conversare: lo scherzo, che Parabolano ritiene prova della propria intelligenza, è per il Rosso una finzione sottile per esprimere la verità: « PAR. Andiamo in casa, ché mi pareva l'ora, però sono uscito fuori. — ROS. Ci impazzirebbono le palle grosse, ch'hanno il cervello di vento » (V, 4). Il valore di questi dialoghi tra servo e padrone, nei quali l'Aretino saggia un modulo stilistico che rimarrà in tutto il suo teatro, è confermato dal contrappunto dei monologhi di Valerio, il quale non può conversare con Parabolano appunto perché attribuisce alle parole il loro senso normale: « Io sono stato assalito dal mio Signore con fatti e con parole, né mi so immaginare perché. Certo qualche pessima lingua invidiosa del ben mio gli arà bisbigliato ne le orecchie. È possibile che i Signori sieno sì facili a dar credenza ad ogni ciancia? senza cercar verità niuna, sì leggiermente trascorrono a fare e a dire ciò che gli pare...? » (IV, 7). La « truffa » illogica del Rosso (II, 19) è perciò il risultato dell'assurdità psicologica di Parabolano: « ALV. Sai tu di che mi meraviglio? — ROS. Non io. — ALV. Ch'egli, che muor per questa Livia, si creda che ella che non l'ha mai visto, per via di dire, muoia per lui. — ROS. Tu non ti doveresti stupir di questo, perché un cotal Signore, già cameriere di dieci anni ed ora briaco in tanta grandezza, tien per fermo che tutto il mondo lo adori.... » (II, 6).

Falso nel suo linguaggio e superato in falsità dal Rosso, che la usa coscientemente, Parabolano è anche il pretesto per presentare, sulla scena, un mondo cittadino subalterno, nel quale il linguaggio della truffa subisce molteplici rifrazioni teatrali. Il Rosso è il personaggio più adatto a far da tramite tra Palazzo e Ponte Sisto. Questa sua qualità è essenziale alla truffa che commette, davanti a San Pietro (dopo aver indossato la veste di Parabolano), ai danni del pescatore fiorentino. Nel giro di poche scene (I, 12-18) — prima prova di una breve « misura » teatrale cara all'Aretino — la rapidità del Rosso determina un perfetto congegno di bugie, di reticenze, di equivoci, al punto che il Rosso stesso finisce quasi con lo sdoppiarsi, subendo la forza della sua finzione verbale: « Va', tien fidanza di servitori, io lo voglio scannare con un bastone: ladro, magnapagnotte, traditore », dice del fiorentino, in un fuggevole « a solo » (I, 13). Ognuno pensa d'ingannare (il pescatore) o di burlare (il sagrestano di San Pietro) gli altri, e questa abitudine alla commedia è già sintomatica: ma ognuno recita a « controsenso », perché il Rosso ha sovrapposto alle varie commedie la sua finzione iniziale. Anche il giudeo Romanello, più attento a usare la parola in senso « strumentale » (« se volete comperare è una cosa; e se volete ragionare è un'altra »),

⁴² Per la formazione del tipo comico del napoletano vedi B. CROCE, *Il tipo del Napoletano nella commedia*, in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1911 (pp. 273-314). Già ne *La Cortigiana* esso è vicino a quello dello spagnolo, sospiroso e galante: vedi B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, 1917, p. 172 sgg.

è attirato inevitabilmente dal Rosso in un ritmo di commedia: « Ros. Sì che fatti Cristiano, fatti Cristiano, fatti Cristiano. Te l'ho voluto dir tre volte. — GIUD. Io non mi vo' fare, io non mi vo' fare, io non mi vo' fare. Ecco che anche io lo so dire tre volte » (IV, 15). È il potere della parola che crea, nella sua fragile scorrevolezza, una dimensione surreale: basta che il Rosso chiami il Bargello « Signor Capitano », perché questi si accanisca sul giudeo, che pur dice la verità, e licenzi il Rosso con benevolenza: « Va' via che tu hai cera d'uomo da bene » (IV, 16).

Le truffe del Rosso sfruttano l'ambiguità comune a tutti i personaggi che vivono in questa città instabile, dove l'ipocrisia verbale è il risultato provvisorio e locale di un compromesso tra cinismo e superstizione, tra avidità e gusto estetico del raggiro. La ruffiana Alvia è il personaggio che più si presta, linguisticamente, a questo « giuoco » di ipocrisia (la vera ipocrisia sarebbe abito troppo gravoso e impegnativo in questa Roma cortigiana e papale): essa lo trasmette ovunque intorno a sé, per un gusto autentico che è riflesso del suo mestiere. Ma non si deve, neppure in lei, cercare un vero personaggio: la coerenza del personaggio è sempre, nell'Aretino, un dato iniziale, occasione di un linguaggio, più che di una psicologia, « tipico ». Quando arriva alla casa di Togna, essa alterna le sue orazioni e le sue proposte ancor prima che arrivi il marito (IV, 8), secondo una tecnica da cui non deflette; e la stessa mescolanza di cinismo e di credulità è nel suo colloquio con il Guardiano d'Araceli (III, 12). Essa propaga in tutti o la necessità della menzogna — come nel fornaio Arcolano, che è costretto a fingere la propria « abituale » ubriachezza (V, 3) —, o il gusto divertito dell'ipocrisia — anche nel Rosso, pur suo complice, il quale entra nel suo giuoco verbale, quando Alvia ricorda la sua « maestra » bruciata per un « pochettino di veleno, ch'ella diede al suo compare per amor de la comare »: « Ros. Infine tutto di impicca e abbruscia, non ci campa più né un uomo né una donna da bene. — ALV. Tu dici male, ma tu dici il vero » (II, 7); ma è anche giustificata dalle consuetudini degli altri, dei preti anzitutto, dal loro sfacciato e quasi ilare intrico di serietà e di buffoneria: « GUARD. Oves et boves universas insuper, et pecora campi. — ALV. Sempre sete fitto ne le orazioni. — GUARD. Io non ne fo però troppo guasto perché io non son di questi frettolosi circa l'andare in paradiso, ché se non ci andrò oggi, ci andrò domani; egli è pur sì grande, che ci capiremo tutti, Dio grazia » (III, 12). E Alvia riconosce nel Guardiano le proprie qualità, lo accetta in questa incoerente commistione: « In fine questi frati tengono le mani in ogni pasta, e forse che non paiono santi nel collo torto? ma chi non gli crederebbe ne li piedi logri da i zoccoli e ne la corda che tengono cinta, e chi non daria fede a le lor paroline? » (III, 13).⁴³ La commedia

⁴³ Assurdo è perciò l'usuale raffronto tra questa scena de *La Cortigiana* e quella recitata da Frate Timoteo con una Donna ne *La Mandragola* (III, 3), che certamente diede lo spunto all'Aretino (la prima edizione della commedia è del 1521, e del 1524 è una ristampa romana). Ne *La Mandragola*, il discorso illumina due personaggi, e Frate Timoteo non si scopre, asseconda solo per suo utile le ciarle della

si svolge tutta cogliendo o ingrandendo, in ogni figura, le varietà di una parola il cui uso è comune a tutti: deprezzata nel suo valore comunicativo, essa ha una vita tanto più forte, quanto meglio essa esprime la vanità o il raggiro, la « baia » o la « truffa » che reggono tutti i rapporti sociali.

Partendo dalle due « facezie » di Maco e di Parabolano, l'Aretino traduce sulla scena, battuta per battuta, la commedia della vita cittadina di Roma, fondata sulla labilità e sulla menzogna degli atteggiamenti e dei discorsi. *Scosso il criterio della realtà, « La Cortigiana » nasce dunque da un'intuizione unica, ricca di possibilità teatrali: essa è la commedia della precarietà e della falsità di tutti i linguaggi.* Questo è l'ordine di cui parla l'Aretino nel Prologo, e che il Rosso conferma nel congedo agli spettatori:

« Brigata, chi biasimasse la lunghezza della nostra predica è poco uso in Corte, perché se ci fosse uso, sapendo che in Roma tutte le cose vanno a la lunga, eccetto il ruinarsi, loderia il nostro cianciar lungo, ché gli andamenti suoi non si conterebbeno in saecula saeculorum » (V, 25).

Linguaggio collettivo, « cianciar lungo » in cui si spezza un'unica « predica » sugli « andamenti » della Corte, trasmessi necessariamente alla città di cui essa è il centro: l'Aretino è cosciente della novità e della qualità del suo stile teatrale, teso non a individuare dei personaggi, ma a cogliere, nelle loro voci, i nessi e le variazioni di un linguaggio comune: quello che egli recita e contraffà mediante i suoi personaggi.⁴⁴

Che sia chiara, all'autore, questa subordinazione dei personaggi alla sua « volontà » comica, risulta dalle ultime scene. Parabolano smentisce bruscamente la propria parte, ritorna in senno, assicura il buon esito della commedia: « Lascia questo coltello, che saria un peccato che una così bella Commedia finisse in Tragedia » (V, 21). Parabolano impersona in questo modo l'autore, diventa il capocomico che raccoglie attorno a sé tutti gli attori, in un fitto crescendo di voci: giustifica i truffatori, perché hanno agito secondo la logica della loro natura o della loro professione, compensa i truffati, consola i traditi: « Tu fornaio ripigliati la tua moglie per buona e per bella; poiché le mogli d'oggi di sono tenute più caste, quando elle son puttane. E chi la crede migliore l'ha più trista » (V, 25). Una simile morale (da cui nascerà

donna: la parola è lo strumento di una reale, coperta ipocrisia. Ne *La Cortigiana* i personaggi danno rilievo a un discorso, che riflette un linguaggio comune, in cui l'ipocrisia e il cinismo sono un « giuoco » accettato da tutti. Il discorso è cioè necessariamente ambiguo ne *La Mandragola*, grottesco ne *La Cortigiana*.

⁴⁴ Un'indicazione su questo particolare gusto compositivo è data anche da certi nessi tra una scena e l'altra, stabiliti, pur nel variare dei personaggi, da un tema, da una parola che dalla bocca degli uni passa con facilità in quella degli altri. Per esempio, il monologo del Cappa, all'inizio del secondo atto, si conclude in questo modo: « Ora io vado a sollecitare il sarto, che 'l Signor si vuol vestir domattina: oh, egli è un gran goffo! » (I, I). Entrano allora Maestro Andrea e Messer Maco: « AND. Da paladino vi sta queste veste. — MAC. Mi fate rider, mi fate » (I, 2). Per « passaggi » consimili, operati per analogia o per antitesi, si leggano le scene seguenti: I, 6-7, 9-10, 11-12; II, 2-3, 5-6, 10-11, 14-15, 18-19; III, 1-2, 7-8; IV, 12-13, 19-20; V, 4-5, ecc.

la figura della Nanna, « attrice » dell'amore) svela la complicità dell'Aretino con i principi espressi da Parabolano: è questa la sua intelligente « indifferenza », che gli permette di assumere le varie parti della commedia. Ma le battute di Parabolano rendono anche evidente la « finzione » dell'autore, che proprio in questo assestamento provvisorio della sua materia umana e linguistica, in questa assurdità conclusiva, trova la possibilità di un discorso teatrale. Finzione che è massima nel momento in cui si scopre, presupponendo essa il rinsavire di Parabolano. E il personaggio stesso lo confessa a Valerio: « Or tu Valerio, ammettendomi ogni scusa, perdonami di quello che dianzi mi ti fece fare e dire insania amorosa; *ed anco perché non è poco che un mio pari confessi ad un suo minore aver mal fatto* ». In quest'ultima e più sottile commedia, tutta la rappresentazione si illumina nella sua estemporanea labilità: « Valerio, andiamo tutti in casa, ché voglio che questa Commedia ceni meco, e *voglio che tu l'ascolti tutta*, e che ne ridiamo insieme tutta la notte; ad ogni modo è di Carnovale ». Valerio, che la normalità della parola aveva escluso dal giuoco — « vo' ritornare in casa, e per meglio sofferire, presupporrò d'esser come si dovrebbe esser in Corte, *muto, sordo e cieco* » (V, 1) —, mediante questa finzione può riascoltarlo da spettatore: la commedia si rifà alla sua origine, va tutta *ascoltata*, perché tutta *recitata*. E Valerio ne ride, come ride l'Aretino della propria finzione: la *Commedia* è cosciente del suo linguaggio, che fa vivere sulla scena, in un breve svago carnevalesco, tutto un coro che in esso si riconosce.⁴⁵ Il contatto teso e incerto dell'autore con una Corte minata, nonostante il fasto, dalla decadenza, si traduce, in un momento di felicità inventiva, in un « cianciar lungo » che riflette appunto questo contrasto. La sua interpretazione di Roma coincide necessariamente col suo discorso teatrale: l'una e l'altro rilevano *la stessa fittizia vitalità*. Lo squilibrio tra cinismo e intelligenza, creato in lui dall'esperienza romana, gli permette di scoprire un *suo linguaggio*, capace di superarla. E ne nasce una delle commedie teatralmente più valide del primo Cinquecento.

⁴⁵ Ma le parole con cui, nell'ultima scena, Parabolano giustifica Alvigia (« Io perdono a te, Alvigia, perché non ti dovea credere, e per aver fatto ciò che s'appartiene a la tua professione ») e il Rosso (« Perdono anche a te, Rosso, perché tu sei Greco, ed hai fatto tratto da Greco, e con astuzia da Greco... ») riguardano sì i personaggi della « commedia », il loro comportamento all'interno di essa, ma rinviano anche, nel contesto di tutta la scena, a una società disordinata, in cui essi trovano cittadinanza sociale, prima che estetica. Si pensi a una riflessione del Guicciardini: « Non si può in questo mondo eleggere el grado in che l'uomo ha a nascere, non le faccende e la sorte con che l'uomo ha a vivere. Però a laudare o riprendere gli uomini s'ha a guardare non la fortuna in che sono, ma come vi si maneggiano drento; perché la laude o biasimo degli uomini ha a nascere da' portamenti loro, non dallo stato in che si trovano; come in una commedia o tragedia non è più in prezzo chi porta la persona del padrone e del re che chi porta quella di un servo, ma solamente si attende chi la porta meglio » (*Ricordi*, ed. crit. a cura di R. Spongano, Firenze, 1951; 216, p. 228). Sembra che il pessimismo del Guicciardini confermi le parole dell'Aretino: in realtà, nel Guicciardini c'è la concezione di una società immobile, cui corrisponde una concezione puramente tecnica della recitazione nella commedia, organismo in sé concluso; nell'Aretino si esprime invece la visione di una società sconvolta e priva di stabile ordinamento, che giustifica le truffe « professionali » dei personaggi anche nella « finzione » scenica che la riflette.

* * *

Rispetto a *La Cortigiana*, *Il Marescalco* sembra indicare un netto spostamento dell'interesse teatrale dell'Aretino. Anche *Il Marescalco* è il riflesso di un'esperienza diretta, vissuta alla corte di Mantova in mesi tra i più critici e inquieti di Pietro Aretino: ed è già notevole questa sensibilità « reattiva » dell'autore, che lega le due prime commedie al ritmo delle sue vicende sociali. Ma alla strada di Roma, affollata di personaggi e percorsa dai linguaggi più disparati, si sostituiscono l'ambiente più angusto di una corte laica, il pettegolezzo fitto ma uniforme di un « interno » di palazzo. Il dialogo tra il maniscalco e il suo ragazzo Giannicco apre fin dalla prima scena questa dimensione di chiacchiericcio cortigiano:

GIAN. Io non m'era accorto di voi, padrone; buon pro.

MAR. Che vuol dire buon pro?

GIAN. No 'l sapete voi?

MAR. Che vuoi tu che io sappia?

GIAN. Vo' che sappiate de la moglie, che vi dà il Signore.

MAR. Ah, ah, burle cortigiane!

GIAN. Voi ve ne avvederete.

MAR. Chi t'ha detto questa ciancia?

GIAN. *I gentiluomini, i paggi, i secretari, i falconieri, gli uscieri, e il tappeto che che sta in su la tavola.*

MAR. *Novelle di Corte.*

GIAN. *Parole.*

MAR. Taci, taci.... (I, 1).

Si tratta infatti di una « burla cortigiana » ordinata dal Duca al suo maniscalco, « ritroso con le donne », avverte il Prologo, « come gli usurai co' lo spendere »: la notizia si diffonde per la città, e « tutta Mantova è piena, che il signore gli dà moglie » (I, 4). Ma la strada si contiene in questo ambito di città provinciale, in cui l'ozio e la curiosità sono ugualmente regolati dall'alto, e si confondono nella futilità degli incontri e degli « istituti » sociali:

AMB. Ma donde lo hai che sua Eccellenza gliene dia?

JAC. Di bonissimo luogo.

AMB. Onde?

JAC. Di perfetto luogo, dico.

AMB. Puossi mentovare lo uomo?

JAC. Un che sa ciò che si fa.

AMB. Chi è costui, che sa tante novelle?

JAC. Il mio barbiere.

AMB. Ah, ah, luogo degno di fede è la barberia, dove tutti i corrieri del mapamondo dismontano e portano gli avvisi. Ora andiamo in castello, a ciò che possiamo pigliare il luogo a la predica a tempo.

JAC. Andiamo, ad ogni modo siamo pagati per ispensierati.... (III, 9).

Il Castello, il Tempio, la casa del Conte Nicola in cui si dovranno celebrare le nozze, le stalle del Marescalco, tutto è contiguo, restringe lo spazio scenico creato da *La Cortigiana*: tutto è ricondotto alle inezie rumorose che agitano la vita del palazzo: « MAR. mi viene in mente ora una cosa. — CON. Che cosa! — MAR. Una cosa, che io vidi fare a una donzella di corte. — CON. Che fece ella? — MAR. Mise a rumore tutto il palazzo, tagliandosi un'unghia. E forandosi le orecchie per impiccarsi non so che ciabatterie, rideva più di core che non riderei io, se il Duca pensasse ad altro che a la mia moglie » (V, 2). In questo clima che spegne le invenzioni individuali e comporta solo un capriccioso pettegolare, perfino la burla è ambigua, può tollerare il sospetto che si tratti appunto di una burla:

MAR. Ma che si dice del fatto mio?

GIAN. Chi parla ad un modo, e chi ad un altro.

MAR. Pure?

GIAN. Pure si dice che voi sete una bestia, padrone, a non torla, ed ho udito la non saprei dir chi, che non è niente de la moglie.

MAR. Oh, Dio il volesse!

GIAN. Padrone, guardate pur che questa fantasia non vi guasti (III, 3).

Alcuni personaggi sono sospesi a questo dubbio, ma incapaci di risolversi a una scelta, a uscire dalla commedia, davanti al tono perentorio di altri: « AMB. non s'accorge ch'è una fola. — JAC. Non è fola per niente, anzi avrà egli una bella e ricca figliuola » (III, 9): sì che lo spettatore è interdetto, non distingue i complici e le vittime della burla. Prima che il segreto trapeli, arriva, con la sera, la cerimonia nuziale: si scopre allora che la sposa è un paggio travestito, e lo scherzo si conclude in una risata generale: « *Che cento novelle, ah, ah, ah!* » (V, 10).

Il Marescalco è dunque una « novella di corte » raccontata sulla scena. È un gusto nuovo nell'Aretino, che rimarrà sempre forte, come tendenza almeno, anche nel narratore dei Dialoghi. Ancora nel 1543, ne *Le Carte Parlanti*, dopo aver ascoltato la « novella » di uno scherzo fatto dal re Luigi di Francia a un suo gentiluomo, il Padovano conclude: « Se io sapessi comporre come sa il Gello e il Lasca, ingegni nobili e belli, *metterei cotal baia in un atto di commedia* ». ⁴⁶ Testimonianza di quanto fosse istintivo, nell'Aretino, il gusto che si rivela ne *Il Marescalco*. Qui la « baia » di palazzo è sceneggiata lungo un'esile linea, composta nel giro di una giornata in un'unica cifra linguistica: quella delle riflessioni e dei commenti suscitati dalla disavventura del Marescalco. Il racconto implica dunque un distacco preliminare dell'autore dai propri personaggi: condizione opposta a quella che aveva espresso *La Cortigiana*. Mutamento che è spiegabile innanzi tutto con ragioni « esterne »: *La Cortigiana* era stata ideata a Roma, quando Pietro era partecipe di quella vita cittadina agitata; *Il Marescalco* è scritto forse a Vene-

⁴⁶ *Le Carte Parlanti*, ediz. cit., p. 151.

zia, dopo un'esperienza mantovana malsicura, i cui strascichi si fanno sentire anche dopo la partenza di Pietro. E l'Istrione, nel Prologo, profitta della licenza consentita dal divertimento teatrale per esprimere, con un'insolente piroetta, un malanimo verso quel pubblico di corte cui la commedia è pur destinata: « Vi confesso bene che mi metteria un bestial pensiero di contraffare un signore, perché se io fossi un signore (che Dio me ne guardi) non saprei mai, come loro, non riconoscere fede di servitore, né beneficio d'amico, né carnalità di sangue; né potrei con la mia castroneria aggiunger mai a la loro, io non vo' dire, ignoranza ». In nessuno dei personaggi de *Il Marescalco* ritroveremo la stessa improntitudine, quella che reggeva da un capo all'altro la lunga « predica » de *La Cortigiana*. In questa l'autore assumeva la responsabilità della rappresentazione, la raccontava egli stesso sulla scena: qui rappresenta un racconto che lo diverte ma non lo tocca, data la sua esiguità.

Possiamo allora individuare nelle parole dell'Istrione, che già conosciamo, non solo una coscienza più limpida delle proprie doti teatrali (un felice bilancio de *La Cortigiana*), ma anche un'indicazione più precisa sullo stile de *Il Marescalco*: una rottura tra l'io solo dell'autore e il *tutti insieme* dei personaggi. Distacco che suggerisce, inizialmente, l'idea di una superiorità del primo, nel « fare » e « contraffare » dei personaggi, rispetto alla recitazione dei secondi. Ma questa superiorità si concreta in una serie di abbozzi esauriti nel Prologo: tipi comici in parte già provati ne *La Cortigiana*, in parte suscettibili di ulteriori sviluppi. Ne discendono due conseguenze apparentemente contraddittorie: da un lato l'autore chiarisce che ognuno dei suoi personaggi è incompleto in sé, non raggiunge la vitalità del tipo comico che il teatro tendeva a fissare, e che dunque la loro recitazione va accolta e gustata nel loro essere « insieme »; dall'altro svela un provvisorio rifiuto di quei tipi comici, correlativo a un gusto di cogliere il teatro altrove che nel suo proprio organismo. La contraddizione è fertile, perché l'Aretino sa assicurarsi, in questo modo, un margine di libertà in senso realistico: la sua nuova invenzione consiste nel cogliere la teatralità in tipi umani che sembrano esserne, quasi tutti, privi. La sua « contraffazione » non è più risolta in ciascun frammento verbale, che ingrandisce una naturale teatralità umana e spezza la commedia nella disarmonia dei linguaggi (come ne *La Cortigiana*): si esplica piuttosto nella « costruzione » di tutta la commedia. L'autore diviene il « regista », che non rompe arbitrariamente il discorso, ma lo dirige verso un certo effetto, ottenuto con la coralità delle voci. Ma ognuna di esse ridiventa allora importante, come elemento indispensabile a quell'effetto complessivo: l'attimo verbale è di nuovo avvalorato, e sia pure in una prospettiva diversa. In una condizione antitetica a quella de *La Cortigiana*, l'Aretino palesa lo stesso istinto teatrale.⁴⁷ Resta da accertare il senso della sua invenzione.

⁴⁷ In questa prospettiva, l'ipotesi, affacciata dal Luzio e dal Gaspari e ripresa dal Salza, che il Marescalco riproduca sulla scena una burla realmente fatta dal Marchese di Mantova, non ha molta importanza: conta piuttosto la plausibilità

La burla, in sé, è poca cosa, e sembra avere qualcosa di astratto: essa si risolve in una scena animatissima (V, 10), alla quale il Duca, che l'ha ordita, non è presente. D'altra parte il Marescalco, che la subisce, non sa far altro che rifiutarla, nel corso dei cinque atti. La commedia si svolge quindi, nei suoi estremi, tra un personaggio che nega di recitarla e uno invisibile che la impone e la costruisce mediante i suoi cortigiani e gli amici del Marescalco. L'autorità del Duca toglie, inoltre, alla burla il suo possibile carattere giocoso, inventivo: il Marescalco non può che obbedire, anche se vuol convincersi del contrario, e al Duca non resta che dissipare bruscamente, alla fine di una giornata, la propria finzione.⁴⁸ L'Aretino segue allora il corso di questa giornata, in cui si concreta un'azione preparata da lungo tempo: « a dire il vero sua Eccellenza me ne ha parlato un mese fa, *ma mi credea che quella burlasse meco, ed egli fa da doverlo*; ma che cose crudeli son queste? » (I, 8). A questo sbigottimento del Marescalco risponde una ridda di battute e discorsi altrui: Giannicco lo stuzzica e ne provoca l'ira, la Balia e Messer Jacopo gli vantano i pregi del matrimonio, Ambrogio gliene rivela le orribili pene, il Giudeo e il Gioielliere gli offrono i loro servigi per le nozze, il Conte e il Cavaliere alternano i consigli con le minacce, il Pedante disserta sul « vincolo matrimoniale ». La giornata del marescalco è tormentata da questo coro di voci, da parole che lo intronano — « Io non ho già la pace ne l'orecchie » (III, 3) —, e lo inaspriscono, lo avviliscono, lo irritano proprio perché le sente inutili, e perciò tanto più fastidiose. In questo inarrestabile meccanismo verbale risiede, innanzi tutto, la commedia: « Ah, ah, *eccoci in Commedia* », dice subito Jacopo, quando sorprende il Marescalco che litiga con Giannicco (I, 2). Questo incubo verbale è appena interrotto, per il protagonista, dalle incombenze, pure affannose, del suo mestiere: « GIAN. Padrone, i cavalli sono azzuffati, i cavalli si ammazzano, udite che romore. — MAR. Diavolo, riparaci tu, adesso vengo » (I, 10). Parole che si esauriscono nel loro suono, letterariamente irrilevanti: ma, scenicamente, contrappunto malizioso e necessario ai discorsi inutili degli altri.

Il Marescalco si definisce infatti solo per il suo mestiere; e per i suoi rapporti con Giannicco, a cui i personaggi — e Giannicco stesso — alludono spesso con una malizia tanto più leggiera quanto meno insolito è il peccato del protagonista: « BAL. Signor da bene, Signor buono, dolce, santo ed amo-

della burla in un « interno » di corte cinquecentesca. Per il Prologo, e per il gusto del monologo improvvisato dei buffoni, in cui il Rossi volle ritrovare l'origine di certi tipi fissi della Commedia dell'Arte, vedi U. FRESCO, *Le commedie.... cit.*, in parte corretto da A. SALZA, *Rassegna.... cit.*, pp. 424-426. Ma non fu rilevata l'importanza del Prologo come indicazione della libertà compositiva de *Il Marescalco*.

⁴⁸ L'osservazione del Parodi, per il quale « il duca, colui che provoca la beffa, è poi il meno a goderne, né s'intende come ci abbia tanto interesse, dal momento che mai in persone egli viene a godersi i contorcimenti e le smorfie del suo marescalco, né assiste alla finale scena comica, da lui ordita » (*Le commedie.... cit.*, pp. 142-143), non può indurre a limitare il valore della commedia, che non vuole, appunto, descrivere una beffa attraverso il movimento dei personaggi che la vivono: l'incongruenza notata dal Parodi ricade, piuttosto, in modo ambiguo, sul personaggio del Duca.

revoles! Qual limosina può far maggiore, che fargli torre questa moglie, dando esempio ai ribaldoni, ai ghiottoni, i quali vanno dietro a le gagliofferie, che ogni dì se ne dovrebbe abbrusciare un centinaio. — GIAN. Parlate onesto, Balia. — BAL. Voi sete cagione d'ogni male, ladroncelli. — GIAN. Voi sarete balzata. — BAL. Chi mi balzerà? — GIAN. Tutta la corte. — BAL. Perché? — GIAN. Perché è nimica de le Donne » (II, 4).⁴⁹ Neppure questa tacca basta dunque a individuare il protagonista: che è tale davvero a suo dispetto. Il Marescalco non ha altra qualità che questa: non vuol essere « personaggio », carattere, e già l'Istrione accenna nel Prologo a questo suo rifiuto di commedia, in cui consiste il suo vero essere teatrale (« teme di favellare nel cospetto vostro »).

Ricadendo su questo essere inerme, privo di reazioni originali, la burla acquista un ambiguo carattere di paradosso: tende a negare la sua qualità di burla, correlativa a un minimo di azione reciproca tra burlatore e vittima. Il Marescalco è solo un uomo affaccendato, stanco, deluso; vorrebbe intorno a sé pace e silenzio; e invece tutti lo costringono ad essere « personaggio », a parlare, battuta per battuta, per un'intera giornata. La burla, cioè, lo fa improvvisamente « esistere », per gli altri ma anche per sé. Dapprima esita, fiuta lo scherzo assurdo: « O questa saria ben bella, se io avessi istasera a tor moglie, senza saperne cosa alcuna » (I, 2); e tende a chiudere il discorso, a impedire la commedia, per ritornare subito al suo lavoro: « Il bastante si duole di un piede, e bisogna che io vada; né mi cacciate carote, non, per Dio » (I, 2). Ma propagandosi il discorso da Giannicco a Jacopo alla Balia, egli cerca di capovolgere a suo favore il senso della burla, di subirla svelandola in quanto tale: « Credo che il mondo goda dei fatti miei; odi con che trama la mia Balia mi soja: pazienza, pur che il Signore abbia di me piacere, io l'ho caro, *perché è segno d'amore, quando il padrone scherza col servidore* » (I, 6). Quando, però, anche il Pedante gli porta le stesse « buone novelle », il dubbio riaffiora più forte: « Dite voi da senno, o per tentarmi ne la pazienza? » (I, 9); ed è infine dissipato, per sventura del Marescalco, dal Duca stesso, che manda uno staffiere a cercarlo (II, 3).

Da questo momento, il racconto, più che sui dubbi del Marescalco, poggia sulle variazioni psicologiche del suo sconforto: tanto più che i personaggi non si contentano di dargli la notizia, ma, scontato ormai il matrimonio, acuiscono il suo tormento con più lunghi discorsi sulla condizione del marito: « MAR. O Dio, o Dio, che tormento è questo mio! — BAL. Poveretto, poveraccio, poverino, sai tu ciò che si sia il tor moglie? — MAR. No 'l so, e no 'l vo' sapere. — BAL. Il paradiso, il paradiso è il torla. — MAR. Sì, se lo inferno fosse paradiso » (I, 6). Ma la descrizione sinistra che il vecchio Ambrogio fa delle proprie esperienze coniugali supera, di gran lunga, le previ-

⁴⁹ Le indagini di A. LUZIO, *Pietro Aretino.... cit.*, rivelano che anche Pietro Aretino, a Mantova, non fu esente dal vizio del Marescalco (pp. 23-24). Si trattava di un costume così diffuso, che esso aggiunge appena un po' di malizia alla burla del Duca, ma non dà alle allusioni dei personaggi alcun carattere di « scandalo ».

sioni dell'ignaro Marescalco, che esclama, inorridito: « Misericordia! » (II, 5). Quando, all'inizio del terzo atto, arriva il giudeo spedito da Giannicco, egli è ormai all'acme della disperazione: « GIUD. Tic, toc, tac, toe, tic. — MAR. O io ci sono, o io non ci sono: s'io ci sono, non ci voglio essere; e se io non ci sono, vuomi tu romper la porta, malandrino ladrone? » (III, 2). Il suo furore si placa un attimo, quando Giannicco lo mette al corrente delle voci cittadine, e gli permette di riaggrapparsi al dubbio (III, 3): ma l'intervento del Conte e del Cavaliere, che finiscono con l'insultarlo, lo ripiomba nell'avvilimento: « MAR. Io sono uomo da bene nel grado mio, quanto voi nel vostro, ed avete un gran torto a dirmi villania. — CAV. Il torto abbiamo noi a non far altro che con parole. — CON. Sta' di buona voglia, che se il Signore ce lo comanda, tu la torrai o ci lascerai le cuoia; torniamo in Corte, Cavaliere. — CAV. Torniamo, Conte. — MAR. Che ti par, sorte ladra, del caso mio? la torrò? non farò, per Dio: voi di sì ed io di no » (IV, 3). Ma proprio in quel momento passa il Pedante: « Cogitabam, idest pensava a la innata bonitate del dominatore, del protettore e del monarca nostro, la benignità del quale mi ha posto sugli omeri il pondo de la orazione ne la pompa de le tue nuptie »; e il Marescalco ritorna al suo sconsolato ritornello: « Adunque, io la torrò? » (IV, 4). Via via che l'azione precipita verso il suo scioglimento, non restano al Marescalco che due possibilità: liberarsi momentaneamente dalla cicalata sempre più fitta e importuna degli altri, e rinsaldare nella solitudine i suoi propositi di resistenza — « Io me gli ho pur levati dinanzi, e Conte e Cavaliere, e ragazzo, e Balia, e Mes. Jacopo cacone. Ora io vo' vedere chi mi darà moglie per forza.... » (IV, 7) —; oppure accettare il proprio destino, man mano che si stringe attorno a lui il cerchio delle ingiunzioni e dei preparativi — « Berteggiatemi, schernitemi, vituperatemi, ché lo sopporto, *perché non posso far altro* » (V, 5). Nel momento in cui riconosce la sua impotenza, si svela la celia e si dissolve la commedia: « A vostra posta, egli è meglio che io veggia ridere voi per le bugie, che voi pianger me per la verità » (V, 10).

Il processo con cui è presentato il Marescalco è dunque puramente « orizzontale »: il racconto non ne approfondisce il carattere, lo segue solo nelle povere alternative dei sentimenti; lo coglie nella sua parola quotidiana, nel suono della sua voce afferrato e fissato senza « mediazioni » espressive. L'Are-tino è coerente: non rinunzia al suo gusto per la parola « detta » sulla scena, e insieme si attiene ai limiti circoscritti dall'Istrione. Ciò non vuol dire che la parola del Marescalco sia priva di senso, che non contenga, nella sua immediatezza, il proprio segreto. Esso scatta allusivo, con invenzione rara nel Marescalco, nelle prime scene: « JAC. *Governati pur da pazzo al solito.* — MAR. *Son cortigiano anch'io* » (I, 2). Quasi un Maco più umile e modesto, che può aprire un suo piccolo orizzonte di malinconia: « Quanto era meglio per me attendere a la bottega, da la quale mi ha disviato il fumo de le corti; io potea con quello, che io mi guadagnava, darmi un bel tempo, e ho voluto con quello, ch'io perderò, vivere come un disperato; mi fu pur detto che in queste maladette corti non c'è se non invidia e tradimenti, e tristo a chi meno

ci puote » (I, 8). Sembrano i temi, smorzati, de *La Cortigiana*: e, certo, in questa difficoltà a separare burla e crudeltà la commedia tende a definirsi, per il Marescalco e per gli spettatori, in una nuova dimensione. Con l'ambascia, aumenta nel Marescalco il vigore della polemica: « Questi Signori hanno di strani capricci, gran cosa è il fatto loro. Se io volessi moglie col dotarla del mio, e ricercassi il suo favore per mille mezzi e con cento milia supplicazioni, non l'avrei mai; e perché io non la voglio, me la vuol dare per forza.... » (II, 3). Il Duca assente, che ha tramato la beffa, è necessariamente portato sulla scena dalla sua vittima: « non mi sconfiggerebbono dal proposito mio tutti i Duchi del mondo, non che questo di Mantova » (II, 5). Propositi che sembrano ammissibili, nella breve pausa irreale del giuoco comico, anche per un pubblico di corte (l'Ariosto ne aveva largamente profitato a Ferrara): ma l'Aretino vi insiste con un disegno, ci pare, più coperto. Innanzi tutto, il valore di questi sfoghi sembra diminuito dalla povertà umana del Marescalco, dalla immediatezza verbale delle sue imprecazioni: « Mi sta bene questo, e peggio, che dovea attendere a ferrare l'ocche, dico l'ocche non che i cavalli, e lasciare zazzeare per le corti i pollastrieri, i bevitori, i cicaloni e gli adulatori: che a loro toccano i favori ed i riposi, e non a un par mio » (IV, 2). La satira anticortigiana è dunque più festosa che nella prima commedia? Non sembra. L'impotenza del Marescalco coinvolge, pur nella levità della celia quotidiana, una legge più generale: il Conte la definisce apertamente, quando dà al Marescalco, più che un ultimo avvertimento, una perentoria ingiunzione: « Risolviamola di mille in una. Sappi che quella che debbe essere convien che sia: egli è destinato che tu debbi istasera tor moglie » (V, 2). Se il Duca è così più gravemente, — se pur indirettamente — implicato nella crudeltà della burla, gli sfoghi del Marescalco si risolvono in una sconsolata ammissione della loro vanità: « Oh questi Signori, oh questi Signori, oh questi Signori sono le male bestie: basta! » (V, 2). La ribellione è vana quanto l'obbedienza, è una « ciancia » cortigiana. Ma questo è appunto il suo senso: *suscitata dall'ambiente che naturalmente la provoca, in esso ricade senza conseguenze*. In questa spontaneità della parola, legata con leggi di necessità alla vita di corte, è la base realistica della commedia; nella sua *vanità* è il mobile giuoco teatrale dell'Aretino. L'incontro delle due componenti dà alla commedia una luce di sottile ambiguità, che mancava a *La Cortigiana*.⁵⁰

In questa prospettiva, le parole dell'Istrione acquistano nuova malizia: i personaggi valgono nel loro « insieme », perché tutti sono costretti da un'unica legge, che ne diminuisce la consistenza umana, li sottopone a un ritmo di

⁵⁰ Mi sembra che questo carattere della commedia sfugga tanto a coloro, che, come il Fresco e il Salza, parlano di « satira », sia pur più gioconda che ne *La Cortigiana*, quanto a chi la nega, come l'Apollonio, per il quale « la beffa si dipana in un'aria sempre svagata ed ilare » (*Storia del Teatro.... cit.*, p. 88). Per le fonti possibili della commedia, ancor meno rilevanti che ne *La Cortigiana* (i rapporti con la *Casina* e *La Clizia* sono del tutto estrinseci), cfr. I. SANESI, *La Commedia cit.*, p. 790.

vita collettiva di cui non sono responsabili. Essi ripetono, ognuno con le proprie contraddizioni, e tutti con i loro fittizi contrasti, il rapporto di necessità che lega al Duca il Marescalco, mettono in rilievo l'arbitrio del primo e l'impotenza del secondo. Il vario affacciarsi e conversare dei personaggi non è solo determinato dall'amicizia o dagli incontri casuali col Marescalco: è anche suscitato, in modo diretto o indiretto, dal Duca, perché basta un suo capriccio a far muovere una città. Anche l'interesse per gli avvenimenti politici affiora appena, nel corso svagato di un dialogo tra lo staffiere e il gioielliere: l'oziosa curiosità aneddotica dei due gaglioffi, soddisfatti della neutralità del Ducato in un momento drammatico della storia italiana ed europea, riflette questa abdicazione di tutte le volontà nel giuoco politico di un Signore:

STAF. Che so io per che cagione il Signor vi dimandi?

GIOIEL. Se sua Eccellenza vuole giocare oggi meco, son per vincerle un mondo.

STAF. Adagio.

GIOIEL. Vincerò, certissimo. *Ma che si dice in Corte?*

STEF. Che il Papa va in Avignone e non a Nizza, volli dire a Marsiglia, e che il Duca d'Orliens ha preso per moglie la sua nipote, e stupisce ogni uomo di cotal cosa.

GIOIEL. Questo Papa è un terribil Papa, e *sono in openione che andrà sottosopra tutto il mondo, ma a lor posta: il nostro Marchese è favorito di tutti, e però non sentiamo mai un duol di capo*, e Dio ce lo guardi cento anni.

STAF. M'era scordato: sua Signoria dà moglie al suo Marescalco istasera in casa del Conte.... (III, 6).

Discorso su un piano unico, che allude obliquamente alla politica del Gonzaga: ogni parola è sempre riportata al suo invisibile principio motore. Tutti i personaggi, pur non sospettandolo, si riconoscono nella condizione del Marescalco, rivivono in vario modo l'inermità delle sue reazioni. E sono, come lui, burlati, appunto perché credono alla burla.

I personaggi più vicini al Marescalco sono Giannicco e la Balia, come lui popolani e immediati, il primo con le sue allegre canzoni (II, 8), la seconda con i suoi scongiuri superstiziosi (II, 10). Giannicco è « il sottil ladroncello », « il gran ghiotto » presentato dall'Istrione: impertinente, gaio, spesso cinico, vive meglio degli altri in questo ambiente, lo accetta con spensieratezza, già abbastanza corrotto per adattarvisi e ancora abbastanza giovane per divertirsi, per vederlo come spettacolo o coglierlo, con i paggi suoi coetanei, un movente a un futile spasso: « PAG. Che c'è, Giannicco. — GIAN. Non altro, fratellino. — PAG. Io vorrei.... — GIAN. Che? — PAG. Trovare qualche barbagianni ed attaccargli dietro questi scoppi di carta. — GIAN. Io ti vo' servire, vedi tu quel pecorone che passeggia colà? — PAG. Veggiolo che impara a gire di portante. — GIAN. Egli è quello che insegna il pater ai puttini. — PAG. E poi. — GIAN. Io lo terrò a bada, e tu intanto vieni via, ed appiccato gli gli scoppietti, dà fuoco alla girandola » (II, 1). La Balia è un'Alvigia più casalinga e meno corrotta, più bigotta e superstiziosa: fe-

lice della prospettiva che le apre il matrimonio (I, 4), è anche pronta ad aiutare il figlioccio a liberarsi con le magie dal capriccio del Duca (II, 10). Accomodante e volubile, vive delle disavventure altrui per parlarne, più che per profittarne, non avendo, in questo ambiente, la funzione « sociale » che l'Alvigia ha a Roma: il suo lungo panegirico del matrimonio, ricco di estro popolare, la esaurisce tutta (I, 6). Avversa, per ragioni evidenti, a Gian-nicco, è anche legata a lui da una facile complicità di famiglia (II, 6): incoerenze che si ritrovano in tutti i personaggi. Il vecchio Ambrogio contrappone alla Balia il tema della misoginia (II, 5), al quale Jacopo oppone a sua volta la lode del matrimonio (IV, 5): ma il Marescalco ha l'aria di pensare che anche « questo vecchio rimbambito » sia incorso in quelle disavventure coniugali che Ambrogio palesa apertamente per sé: « Ma sempre avviene che un che ha rotto il collo in un mal passo, brama che ve lo rompa ognuno » (IV, 6). È sempre un discorrere incoerente, ambiguo rispetto alle proprie esperienze, contraddittorio rispetto a quelle altrui: contraddizioni che si annullano a vicenda, in un cicalare chiaramente comico: « GIAN. Voi sapete a mente la Bibbia, il Testamento ed ogni cosa, maestro. — PED. Questi non sono passi da adulescentuli: non mi interrogare più, che io non ti risponderò. — MAR. I putti e i pazzi guastano la casa. — GIAN. Ed i polli dove gli lasciate voi? — JAC. *Io non mi rammento più quello che dicea.* — GIAN. Il maestro qui vi ha fatto uscire dal seminato, lasciate dire a lui, maestro. — MAR. Ah, ah, ah, *che facezia da Commedia!* — JAC. *Io ti finirò il mio ragionamento un'altra fiata*; bastiti ora che io ti conforto a far questa cosa, ché è una mosca senza capo chi è senza moglie. — PED. Plutarco, de insomnio Scipionis, dice il medesimo » (IV, 5).

In Ambrogio e in Jacopo, che hanno una più matura esperienza di corte e sembrano personaggi più autorevoli, si svelano le stesse incoerenze degli altri, ma con una più sorvegliata ipocrisia. Gli stimoli antitetici della paura e dell'adulazione rendono ondeggiante il discorso, che non traduce mai nettamente il loro pensiero. Col Marescalco Jacopo loda il Duca, che « usa simili tratti, acciocché chi lo serve sia certo di essere pagato del suo servire, quando ci spera meno » (I, 2); ma poi, incontrato Ambrogio, lascia trape-lare un sentimento diverso: « JAC. Un altro di cotanta ventura ringraziarebbe Iddio, e questi lo rinega. — AMB. Sempre i Signori fanno bene a chi no 'l merita, o a chi no 'l conosce. — JAC. I Signori fanno de le altre cose più triste » (I, 3). I personaggi sono sospesi a questa ambiguità, che sottende alla commedia dei discorsi una più sottile commedia dei pensieri: anche Ambrogio, incontrato il Marescalco, passa con un « tempo » d'esitazione dall'una all'altra:

AMB. Giuro a Dio che il Signore ti ha fatto un gran favore; egli ti ha parlato da compagno; or togli la e contentalo col tuo utile.

MAR. Che tu stimi utile il tor moglie, eh?

AMB. Utilissimo.

MAR. Hai tu avuto mogliera?

AMB. Io la ho, e tuttavia.

MAR. Ch'ella ti si levassi dinanzi, e tu non le giresti dietro per riaverla.

AMB. *Le girei e non le girei; pure fa' a senno del Signore e non errerai*, perché egli è il diavolo a esser Signore, e bisogna pregare Iddio che non gli venga delle voglie, che tosto che gli sono venute, beati coloro che non darebbero un bagaro de l'onore del mondo; *ma tacciamo de' Signori*, che più pericolo è mentovargli in vano che messer Domenedio, e per tornare a la tua moglie.... (II, 5).

E nasce allora, lentamente, la lunga tirata contro le mogli. La coscienza di questi personaggi è frammentaria, perciò inutile: credono di recitare la commedia, e sono inevitabilmente in essa, oggetti più che soggetti dell'azione.⁵¹

Con il Conte e con il Cavaliere, Pietro arriva al limite della parodia, senza varcarlo. Già il loro costante procedere e conversare a coppia tende a fissarli in un ritmo di marionette:

CAV. Passiamo oltra e fingiamo di aver fretta. Ben trovato, Marescalco, m'allegro d'ogni tuo bene: ad majora.

CON. Mi piace, maestro, il favore che ti fa il Signore con la ricca e bella consorte.

MAR. Tal bene e favore avesse chi mal mi vuole, ma ci sono de' guai per tutti, gite pur là.

CAV. E non è ciancia. (II, 9).

Ritornello che riappare altrove in bocca al Cavaliere, commento pappagallesco delle parole del Conte: « CON. Maestro, io ti vo' bene, ed a gli amici si suol dar sempre ottimi consigli. Sai tu ciò che ti avverrà, se il Signore intende questa tua fantasticheria? ti cacerà, e basta. — CAV. E non è ciancia » (IV, 8). Vanità del personaggio, che il Marescalco definisce più concretamente in un momento di rabbia:

MAR. In fine io ho inteso che come un signore vuol dar lo incenso a uno, lo fa cavaliere. E sta bene cotal nome a chi ha più bisogno di riputazione che di roba.

CAV. Gli sta bene ad ognuno, e fu trovato non solo per pompa della nobiltà, ma per nobilitare altrui.

MAR. Signori, cavaliere senza entrata è un muro senza croci, il quale è scompisciato da ognuno.

JAC. Egli anfansa.

CAV. Egli non può far testamento. (V, 2).

⁵¹ Non è, quindi, accettabile l'opinione del Fresco, per il quale la commedia si fonda su un « contrasto » scenico tra filogini e misogini (*Le Commedie*.... cit., pp. 67-69): il dibattito sul matrimonio si inserisce in un ciarlare di corte più ampio, che lo comprende e non si esaurisce in esso. Né questo « contrasto » dà alla commedia carattere popolare: la misoginia era tema diffuso nella letteratura del tempo, e si rifà a testi autorevoli come il *Corbaccio* boccaccesco. Del resto, *Il Marescalco* si potrebbe commentare con molte pagine, più esplicite, de *Il Ragionamento delle Corti*: quando il Giustiniano parla dei matrimoni che i Signori impongono ai cortigiani, promettendo loro una dote e « ampliandola con il grado di Cavaliere, dignità non meno dannosa che la consorte », il Dolce ricorda appunto *Il Marescalco* (ediz. a cura di G. Battelli, Lanciano, 1914, p. 101): si legga, della commedia, la scena seconda del primo atto.

Del resto, la loro affabilità si smaschera, a un certo punto, nell'insolente albagia di una piccola nobiltà di palazzo (IV, 3); così come al loro divertimento risponde la loro credulità, che li rende, alla fine, più gravemente burlati: « Con. Adunque noi ci siamo stati? — Cav. Stati ci siamo, ah, ah, ah! » (V, 10). Ma ridono di se stessi, con la facilità con cui si riconciliano col Marescalco: il loro servilismo rende altrettanto futili le loro collere che il loro riso. E col Cavaliere, che loda l'iniziativa del Duca, l'Aretino giuoca con più sottile malizia, stabilendo un nesso allusivo tra i suoi rapporti col paggio e quelli del Marescalco con Giannicco:

PED. uno inetto ladruncolo mi ha posto dietro alcuni scoppiculi di pagina, e datogli lo igne, mi ha combusto i capegli ed inzolfato lo indumento, idest la toga, cum sulphure.

MAR. O che puzza! voi mi parete il maestro che fa la polvere da bombarda a Ferrara; ah, ah, ah, io rido, ed ho voglia di piangere: chi è stato?

PED. *La consorte del Cavaliere*, il suo paggio *traditrice*, il suo segretario.... (II, 11).⁵²

Il « Pedante del Comune » (III, 9) è il personaggio che catalizza la vanità generale dei gesti e dei discorsi.⁵³ È il grammatico gonfio della sua scienza,

⁵² Per quanto riguarda il Cavaliere, è possibile trovare altre allusioni più maligne nel rapporto che si stabilisce tra lui e il Gioielliere, pure stupidamente soddisfatto del suo titolo: « io son cavaliere cattolico, e son gioielliere apostolico, intendimi tu, Marescalco? » (IV, 7). In questo contesto, si illumina allora la frase del marescalco: « ieri ancora quel porco di venticinque pesi del Mainoldo in mezzo de la corte mi si attraversò ne i piedi e fecemi cadere a gambe alte, e bisognò che io avessi pazienza » (III, 2); e si capisce anche l'elogio malizioso che lo staffiere fa al gioielliere della catena d'oro inviata all'Aretino da Francesco I (III, 6). Ne *La Cortigiana* il Rosso esclama: « Me l'ha detto il Mainoldo Mantovano cavalier cattolico, e gioielliere apostolico, e pazzo diabolico, il quale è stato mio padrone. Oh, egli è la gran pecora » (IV, 3); e del « cavalier Mainoldo, pecora gioiellata », Pietro parla in una lettera al Duca di Mantova del giugno 1531 (I, xxiv). Nella prima parte de *I Ragionamenti*, la Nanna dice di una giovane maritata: « Ella era sposa di un cavaliere spron d'oro attempato, fatto da Papa Janni, che menava più puzza del suo cavaliere, che non ne mena il Mainoldo da Mantova » (ediz. cit., I, p. 80). Mediante i due personaggi del Cavaliere e del Gioielliere, egli vuole, dunque, anche colpire un suo capitale nemico: argomento che rafforza l'impressione di una maligna allusività di molte scene della commedia.

⁵³ La discussione sull'originalità di Pietro nell'aver creato questo tipo di Pedante, e sulla priorità de *Il Marescalco* rispetto a *Il Pedante* di F. Belo, non è, per il momento, solubile con i documenti che possediamo. Il Mazzucchelli, ne *Gli Scrittori d'Italia*, cita un'edizione del 1529, oggi introvabile (ne possediamo una del 1538): cfr. A. SALZA, *Una commedia pedantesca del Cinquecento*, in *Miscellanea di studi critici in onore di A. Graf*, Bergamo, 1903 (pp. 431-52). Descrittivo lo studio di A. GRAF, *I Pedanti*, in *Attraverso il Cinquecento* cit. (pp. 171-213). Di scarso valore il precedente del Polinico de *La Calandria*: il Pedante dell'Aretino, diverso in questo anche da quello del Belo, che tenta un personaggio più completo (vedi *Commedie del Cinquecento*, Bari, 1912, vol. I, pp. 83-161), vive solo come motivo linguistico. È probabile che Pietro abbia ricevuto un impulso diretto dall'ambiente mantovano: per esempio da Francesco Vigilio, precettore del Duca, il quale gli aveva comandato di compilare un sommario de la genealogia della sua casa per la *Marfisa* dell'Aretino (cfr. A. LUZIO, *Pietro Aretino* cit., p. 23), o da altri precettori comunali (si pensi al lungo panegirico del Pedante nella scena terza del quinto atto della commedia). Né è da escludere una parodia indiretta e sottile anche dello stile maccheronico (l'edizione « Paganini » delle *Maccheronee* del Folengo era uscita nel 1517), nel quale, non

servile col Signore, beffato dai ragazzi, e provocato o zittito, secondo i casi, dagli altri. Per questo lato, egli è un elemento pittoresco della vita di corte, nella quale è naturalmente inserito: « Sua Eccellenza ha conferito nobiscum, ed hammi imposto che ego agam oratiunculam, cioè componga il sermone nuziale, parlandoti idiotamente » (I, 9). Certo, l'Aretino vuol colpire la vuotaggine formalistica dell'umanista subalterno, rifugiatosi nelle corti e nelle scuole comunali, che disserta, e soprattutto cita, su qualsiasi argomento, indifferente al contenuto. Si tratta però di una caricatura superficiale, svagata: fanciullo come Maco, irresponsabile e presuntuoso, il Pedante è sì un elemento della cultura cortigiana, ma si risolve tutto, senza implicazioni psicologiche o intellettuali più profonde, nel suo grottesco linguaggio. Questa è la sua funzione nella commedia: recitare in un registro più alto, con la sua « diceria » latineggiante, il tema della vacuità dei fatti e dei discorsi cortigiani, rilevare con la sua commedia la commedia degli altri. Il Marescalco ne ha un'oscura, ma diretta intuizione: il Pedante gli permette, a tratti, di uscire dalla commedia, di assistere a quella creata dal cicaleare altrui: « CON. È pur bella cosa il parlare dei i dotti. — MAR. Questi sono gli spassi » (V, 3). Quando il Pedante, esortato ad « allungare la diceria », comincia un interminabile elogio di protettori e amici dell'Aretino (anche l'Aretino giuoca ambigualmente sul proprio mestiere, deprezzandolo nel linguaggio del Pedante, e insieme avvalorando le sue lusinghe mediante la caricatura delle lodi degli umanisti), il Marescalco lo interrompe più volte: « Signori, io sederò con vostra licenzia, *or seguite la Commedia* »; « Sonate i pivi, ch'è finito il primo atto »; « Risonate i pivi al secondo »; « Non ho mica da ridere io, a questa festa » (V, 3): cosciente di questa qualità di « spettacolo » del cianciare cortigiano. E il Pedante dirà il congedo promettendo, « come gli studi vacano », di « comporre una Commedia del successo del Marescalco con quattro dispute » antimatrimoniali, che contraddicono il suo sermone nuziale.

Si costruisce così, lungo il filo del racconto, un quadro di corte, nei suoi aspetti di costume. Pietro divaga e si ferma, di volta in volta, su tutte le figure che concorrono a dar vita a un ambiente inferiore e medio di corte cittadina: dagli staffieri al Conte, e alla gentildonna e alla matrona che compaiono alla fine della commedia, ci avviciniamo sempre più all'« entourage » del Duca, sfiorato solo dalle allusioni. La burla è la molla che fa muovere le figure con gesti e parole ed esili sentimenti, che rispondono a una gerarchia sociale, stilizzata in certi punti nel ritmo di un balletto meccanico: « CAV. Andiamo. — MAR. Quel che piace a le Signorie vostre. — CAV. Entri V. S., Conte. — CON. Entri V. S., Cavaliere. — CAV. Non farò, Conte. — CON. Non farò, Cavaliere. — CAV. Pur la Signoria vostra.... — CON. Pur la vostra.... —

a torto, dato il suo modo di concepire la cultura, Pietro poteva vedere un nuovo aspetto di pedanteria umanistica: il Pedante, parlando della sua opera, dice: « la sentenziosa nostra maccheronea per l'arguto stile de la quale ho impetrata la laurea » (II, 2).

PED. Cedant arma togae. — JAC. Vi sono schiavo, maestro, che non si stimano più tante lombardarie cortigiane spagnuole da Napoli » (V, 3). La « rottura » operata da Jacopo si riprodurrà in altri: ma si riforma sempre questa necessaria convergenza di tutte le voci in un solo ritmo corale. Anche alla fine della commedia, la burla è spiegata prima che avvenga la sorpresa teatrale (V, 4): nuovo segno che all'Aretino interessa far *recitare* questa sorpresa, moltiplicarla nell'eco delle voci che si infittiscono, con un tempo teatrale perfetto, in una scena affollatissima (V, 10). La pittura dà così rilievo alla futilità di quel movimento: *il dialogo è insieme uno strumento descrittivo e un fine recitativo*. Perfino la schermaglia amorosa tra servi (tema che sarà sempre caro all'Aretino) è qui gratuita, viene distrutta da una riflessione beffarda dello staffiere, quando lascia la fantesca: « Pigliate questo bacio che io vi avvento. *Gli ho pur dato la berta a la poltrona*, e suoni pure le nove e le dieci a lor posta, che io non sono per andarvi.... » (V, 9). La recitazione, agilissima e varia, non esce mai dall'ambito in cui sono costretti servi e gentiluomini. E sempre reperibile la vigile coscienza critica che regolava il divertimento dell'Istrione.

L'Aretino stesso propone dunque l'interpretazione della sua commedia, ce ne fa riconoscere l'essenziale qualità: « *Il Marescalco* » è *la commedia della frivola vacuità del linguaggio di corte*. In questa abilità a cogliere dalla vita quotidiana e ad orchestrare sulla scena un linguaggio, riconosciamo l'accento autentico dello scrittore. Egli crea uno spazio vero, coglie in esso tutte le voci, e con esse lo anima, vi costruisce un ambiente, lo fa esistere nella sua labile vanità: « *Le vostre chiacchiere non danno in nulla* », potremmo commentare con le parole del Marescalco (V, 3). In questa dimensione è anche l'ambiguità della commedia. L'Aretino non vuole affrontare direttamente il Duca, ne scredita solo, più sottilmente, l'istituto sociale che a lui fa capo, magari contrapponendovi, con malizia, l'elogio dei veneziani (II, 5; V, 3) o della munificenza di Francesco I (III, 6). La commedia è così indicativa anche dello stato dello scrittore: il suo personaggio è ancora implicato in questa ridda di voci, ma lo scrittore le trascrive da lontano, come suoni di isole anguste e meschine in mezzo agli eventi tempestosi che hanno messo a soqquadro l'Italia. Eppure, in modo diverso, è anch'egli alla ricerca di un'isola più sicura. *Il Marescalco* segna già una svolta nell'attività dello scrittore.

Fino al 1534, nelle due commedie si esaurisce l'inventività dello scrittore: il risultato sembra esiguo, per più di quarant'anni di vita. Ma di essa le commedie esprimono, appunto, le contraddizioni, che non sono soltanto dell'Aretino (la pigrizia dello scrittore ne è solo un risultato). Esse sono la testimonianza di un periodo precario della vita dello scrittore, che, sappiamo, coincide con un periodo di crisi della storia italiana. Il nesso può apparire meccanico, e troppo impegnativo, per due commedie: eppure è richiesto dalla loro stessa qualità. Personaggio egli stesso, definito dall'avventura, privo di stabili legami sociali, Pietro non può vivere la decadenza di una società che all'« interno » di essa: contraffacendone il linguaggio, trascriven-

dola sulla scena nei suoi aspetti di falsità e di vanità. Il limite della sua prospettiva individuale, di ribelle e di deluso, diventa qualità teatrale. La presenza dell'Istrione sulla scena rompe effettivamente la compagine della commedia; l'A. propone l'unica, e breve, commedia corale della vita cittadina e di corte. Lontano da un organico impegno realistico, ma libero anche da costrizioni letterarie, egli coglie la « provocazione » che gli viene dalla realtà sociale; ma la filtra in un linguaggio pieghevole e parlato, che ha il « tempo » della visione dell'autore. Egli scopre per questa via il ritmo autonomo e fugace del discorso teatrale. E intanto i ricordi della vita passata, i temi cittadini e le follie di corte, si accumulavano nella memoria, richiedevano stile più ampio: nel 1534 esce la prima parte de *I Ragionamenti*. Ma quel linguaggio di commedia resterà un dato acquisito del suo stile.

(Continua).

MARIO BARATTO

L'ESPERIENZA DELLE « PETROSE » E IL LINGUAGGIO DELLA « DIVINA COMMEDIA »

Sembra ormai del tutto acquisito alla moderna coscienza critica il carattere essenzialmente sperimentale e stilistico delle cosiddette « rime petrose » di Dante: e questo, sia contro l'atteggiamento romantico, disposto a risolvere la ricchezza lessicale di quelle rime in termini di vistosa psicologia; sia contro un atteggiamento critico posteriore, incline a giudicarle in termini rigorosi di poesia e non poesia, e a parlare in genere di una ricchezza piuttosto esteriore che intima. L'analisi più acuta e illuminante di quei componimenti la dobbiamo senza dubbio a Gianfranco Contini il quale, riconducendoli all'insegnamento di Arnaut Daniel, li ha considerati come « un esercizio di mistica verbale ».¹ Lo stesso Dante, del resto, ci fornisce nel *De vulgari eloquentia* delle preziose indicazioni in proposito: la « novità » di cui si parla nel commiato della sestina doppia *Amor, tu vedi ben che questa donna* (ossia nella manifestazione limite di quella mistica verbale) è difesa nel trattato proprio sul piano dell'esercizio stravagante (« novum aliquid atque intentatum artis....; ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preterire dietam »: II, XIII, 12); e per quanto riguarda in generale l'*asperitas*, ossia la principale risorsa stilistica delle petrose, essa è sconsigliata al poeta in stile tragico, a meno che non sia mescolata alla *lenitas*: « nisi forte sit lenitati permixta; nam lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit » (*ivi*).

Ma nell'itinerario che parte dal Dante guittoniano e conduce alle soglie della *Commedia*, il momento « petroso » rappresenta forse l'episodio più determinante per la formazione di quell'abito espressivo che caratterizzerà il Dante maggiore. A parte infatti la presenza, nelle rime petrose, di singoli termini che troveranno un loro impiego nel poema, quello che soprattutto s'impone alla considerazione del lettore di quelle rime è la novità di una dimensione espressiva che sarà poi così tipica dello stile di Dante. Nei confronti di questa novità, lo stesso episodio erotico legato al nome della donna Pietra, con le sue caratteristiche psicologiche di passionalità e sensualità, tende a passare in secondo piano: non è più che il tema occasionale intorno

¹ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, 1946, p. 148.

a cui si sviluppa e precipita una nuova formula stilistica, rimasta precedentemente in ombra² per fedeltà a una poetica soavemente elusiva e livellatrice: le « dolci rime ».

Il De Lollis, che a suo tempo intravvide molto acutamente la stretta relazione esistente fra lo stile delle petrose e « la vita così viva nella *Divina Commedia* », parlò in proposito di un « lacerante realismo d'accenti », di « azione mossa », di « drammatizzazione ».³ Ma a voler circoscrivere con esattezza il nucleo vitale della formula petrosa, in vista dei suoi futuri sviluppi nella compagine stilistica del poema, diremo ch'esso consiste essenzialmente in una violenta traduzione plastica delle entità, e conseguentemente, in una loro forte attivazione. Senonchè i due momenti da noi distinti, plasticità e attivazione, possono considerarsi successivi soltanto per necessità didascalica di definizione: in realtà essi sono simultanei e nascono da una medesima matrice, l'energia, che per manifestarsi ha bisogno di trattar le ombre come cosa salda. All'acquisto di una siffatta dimensione espressiva contribuì indubbiamente, nelle petrose, la stessa ricerca programmatica di suoni aspri e di *rimas caras*, condotta sulla linea di alcuni modelli provenzali, particolarmente di Arnaut Daniel (di cui Dante imitò palesemente la sestina *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*): posta l'indissolubilità, inerente a molta parte del nostro lessico, tra suono aspro ed immagine energica. Fatto è però che quella carica d'energia, una volta liberata nelle petrose, divenne un elemento caratteristico dell'espressione dantesca, se non addirittura il tratto stilistico che meglio la definisce.

Prendiamo il primo componimento della serie, *Io son venuto al punto della rota*; ed ecco che, all'inizio della prima strofe, la congiunzione superiore del pianeta Venere col sole ci è presentata con questa immagine:

e la stella d'amor ci sta remota
per lo raggio lucente che la 'nforca
sì di traverso che le si fa velo

(vv. 4-6),

in cui fa spicco la violenta plasticità del verbo *inforcare*, che Dante utilizzerà come termine astronomico anche in *Purg.* VIII, 135, ma riferendolo più letteralmente alla figura del Montone. Verso la fine della medesima strofe,

² Qualche barlume di linguaggio aspro ed energico può tuttavia rinvenirsi nelle canzoni *E' m'incresce di me* e *Lo doloroso amor*. Più vistoso è il caso del son. *Com più vi fere Amor*, nelle cui quartine quel linguaggio è deliberatamente perseguito. Tuttavia va notato che si tratta quasi certamente d'un sonetto responsivo, per cui Dante poteva essersi trovato costretto dallo stesso interlocutore a scendere su un determinato piano lessicale: poste delle rime in *-astri -esto*, era pressoché inevitabile un vocabolario da petrose. Una riprova di questa costrizione potrebbe esser costituita dalla stessa gratuità con cui sono usate alcune di quelle espressioni in rima (vv. 4, 8), per non dire della rarità ritmica dell'*enjambement* tra la fronte e la sirima.

³ CESARE DE LOLLIS, *La fede di Dante nell'arte*, nella « Nuova Antologia », vol. CCXIII, luglio-agosto 1921, p. 215.

i pensieri d'amore acquistano un loro peso tutto fisico, gravano col loro carico sulla mente del poeta, più dura che pietra nel ritenerli:

e però non disgombrà
un sol penser d'amore, ond'io son carco,
la mente mia, ch'è più dura che petra
in tener forte immagine di petra

(vv. 10-13);

dove, per la retta interpretazione di quel *disgombrà*, ossia « allontana da sé » (riferito alla mente) piuttosto che « abbandona » (riferito al pensiero d'amore), può essere utile il richiamo al verbo *sgombrare* di *Purg.* XXIII, 133 (« lo vostro regno, che da sé lo sgombra »): e in questo modo la carica di attività risulta più forte.⁴ Nella seconda strofe, la nebbia condotta dal « vento peregrino » non solo avvolge, chiude il nostro emisfero, ma addirittura lo « salda »: « questo emisferio chiude tutto e salda » (v. 19). Nella quarta strofe, il germogliare e crescere delle foglie, ricondotto all'attività dell'Ariete, si configura come un violento *trarre fuori*: « Passato hanno lor termine le fronde Che trasse fuor la virtù d'Ariete » (vv. 40-41). Nella quinta strofe il rigore della stagione invernale si concentra violentemente nell'immagine di un assalto: « mentre Che durerà del verno il grande assalto » v. 58); e più oltre, il freddo invernale non avvolge raggelandola, ma « serra » di fuori l'acqua morta, sì da convertirla in vetro: « e l'acqua morta si converte in vetro Per la freddura che di fuor la serra » (vv. 60-61).

Soluzioni di questo tipo tendono sempre più a diradarsi nella sestina *Al poco giorno* e nella sestina doppia *Amor, tu vedi ben*, col prevalere di certi obblighi metrici consistenti nella ripetizione delle medesime parole-rime. Pure, è dato qua e là di isolare alcune espressioni proprie di questo nuovo stile: e sarà per esempio, nella sestina, l'immagine del desiderio amoroso saldamente radicato nel suo oggetto: « si è barbato ne la dura petra Che parla e sente come fosse donna » (vv. 5-8); o ancora, nello stesso componimento, la designazione di un amore tirannico che ha « serrato » il poeta entro una cerchia di colli, « più forte assai che la calcina petra » (v. 18).

Ma è nel quarto componimento, *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (dove l'iniziale dichiarazione-programma rende esplicito il carattere di lessicalità intenzionale inerente a tutto il gruppo), che quella formula espressiva, distendendosi nello spazio di una canzone normale, trova la sua applicazione più ampia. Qui ci è dato di assistere a una continua trasposizione della psicologia amorosa in termini di violenta plasticità. E così la durezza della donna, ben nota alla lirica d'amore del tempo, si traduce materialmente nell'immagine del diaspro; le varie prerogative d'Amore (l'arco, le

⁴ Con analogo significato il verbo è usato anche in Petrarca: « una dolcezza inusitata e nova La qual ogni altra salma Di noiosi pensier disgombrà allora » (canz. *Perché la vita è breve*, vv. 78-80).

saette, la spada: elementi appena accennati nelle figurazioni umbratili dello stil novo) acquistano una consistenza del tutto fisica; lo stesso Amore diventa una creatura d'ossa e di polpe nel corpo a corpo della quarta strofe, mentre vibra colpi spietati sul poeta disteso in terra a riverso. Entro questo mondo popolato di entità così corpose, le azioni precipitano naturalmente verso soluzioni di estrema violenza:

Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sì di rodermi il core a scorza a scorza...?

(vv. 22-25);

.... la morte, che ogni senso
co li denti d'Amor già mi manduca:
ciò è che 'l pensier bruca
la lor virtù, sì che n'allenta l'opra

(vv. 27-34);

Così vedess'io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squatra

(vv. 53-54);

Omè, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?

(vv. 59-60);

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza....

(vv. 66-67);

e se Amor me ne sferza,
lo mi vendicherei di più di mille

(vv. 72-73); ecc.

Dove c'è da notare, non a caso, la presenza di un linguaggio che troverà il suo impiego caratteristico nella descrizione di alcuni supplizi del poema: l'espressione « rodermi il core a scorza a scorza » ci richiama tra l'altro al reciproco supplizio degl'iracondi: « troncandosi co' denti a brano a brano » (*Inf.* VII, 114); *manduca*, energicamente scandito in fin di verso, sarà una forma verbale adatta alla descrizione del feroce pasto di Ugolino (*Inf.* XXXII, 127); *squatra* diventerà, con la conservazione della metatesi, *disquatra*, nelle crudeli operazioni di Cerbero (*Inf.* VI, 18); sarà un *latrare* il lamento di Bocca degli Abati tirato per le chiome (*Inf.* XXXII, 105, 108), o, sconfinando nella terza cantica ma con riferimento a un supplizio infernale, il lamento di Bruto e Cassio maciullati dalle bocche di Lucifero (*Par.* VI, 74); e se del tutto fisiche saranno le *gran ferze* adoperate dai demoni a spese dei ruffiani (*Inf.* XVIII, 35), metaforica sarà la *ferza* contro gl'invidiosi della seconda cantica, anche lì in rima con *sferza* (*Purg.* XIII, 37-39).

A una considerazione organica delle petrose, tuttavia, l'aspetto da noi messo in evidenza non è che una delle componenti, se pur la più rilevante, di un insieme di suggestioni lessicali e metriche che ne costituiscono il caratteristico incanto. Tra l'altro, sarà da ricordare l'isolamento emblematico degli elementi, sottratti a ogni contingenza quotidiana e campeggianti in uno spazio assoluto: « ramo di foglia verde a noi s'asconde Se non in lauro, in pino o in abete O in alcun che sua verdura serba » (*Io son venuto*, vv. 43-45); e, strettamente connesso con questo isolamento, certo gusto perifrastico da *trobar clus* (si ricordi « la seror de mon oncle » di Arnaut Daniel), dove la perifrasi, nel tempo che elude l'oggetto specifico, si carica nel suo giro di più oggetti possibili, sì che la rinuncia a quello fondamentale sia compensata dalla cattura degli altri: « e quel pianeta che conforta il gelo Si mostra tutto a noi per lo grand'arco Nel qual ciascun di sette fa poca ombra » (*Io son venuto*, vv. 7-9). Nè si può dire a rigore che fenomeni espressivi di questo tipo rimangano senza sèguito nell'opera dantesca. Sia pur relegati in zone ben distinte e per lo più marginali, essi si riproducono nella *Commedia*, specialmente in certe designazioni astronomiche o stagionali:

In quella parte del giovanetto anno
che 'l sole i crin sotto l'Aquario tempra
e già le notti al mezzo di sen vanno,

quando la brina in su la terra assempra
l'immagine di sua sorella bianca,
ma poco dura a la sua penna tempra....

(*Inf.* XXIV, 1-6);

La concubina di Titone antico
già s'imbiancava al balco d'oriente,
fuor de le braccia del suo dolce amico;

di gemme la sua fronte era lucente,
poste in figura del freddo animale
che con la coda percuote la gente

(*Purg.* IX, 1-6); ecc.⁵

⁵ Questo tipo di descrizione scientifica dei fenomeni celesti, assai frequente nella *Commedia*, ha il suo diretto precedente nella prima strofe della petrosa *Io son venuto*. E quando si parla di una « poesia del cielo » nella *Divina Commedia*, bisogna tener presente che essa non si esaurisce in una pura figurazione idillica della volta celeste contemplata dalla terra, ma si presenta anche come rappresentazione delle figure celesti indagate nei loro moti (poesia dell'astronomia). Spesso i due momenti sono contigui, venendo così a creare sulla pagina come due dimensioni, una puramente visiva, l'altra scientifica: « Lo bel pianeta che d'amar conforta Faceva tutto rider l'oriente, Velando i Pesci, ch'erano in sua scorta » (*Purg.* I, 19-21); dove la presenza dei Pesci non è più idillica, ma astronomica. Si ricordi anche la descrizione celeste di *Purg.* XVIII, 76-81, dove la luna, prima contemplata immobile nel mezzo del cielo, descritta come un oggetto (« La luna, quasi a mezza notte tarda, Facea le stelle a noi parer più rade, Fatta com'un secchion che tutto arda »), improvvisamente è messa in azione, rientra nel planetario tolemaico: « e correa contra 'l ciel per quelle strade Che 'l sole infiamma allor che quel da Roma Tra' Sardi e' Corsi il vede quando cade ».

Ma di gran lunga più imponente, come s'è detto, è lo sviluppo nel poema di quel linguaggio carico d'energia, che costituisce la risorsa stilistica più feconda delle petrose. Senonchè, prima di passare a una ricognizione in tal senso, occorrerà rifarci alla distinzione, da noi accennata all'inizio, tra suono aspro ed immagine energica: distinzione, beninteso, del tutto provvisoria, ma che intanto ci servirà per inquadrare un altro aspetto caratteristico dell'espressione dantesca nel poema, consistente nella ricerca diretta di un linguaggio fonicamente aspro, con l'intento di riprodurre una realtà ingrata ed ostile. Ed allora quel linguaggio, pur non rinunciando del tutto alla presenza di immagini energiche (almeno di quel tanto per cui immagini siffatte si pongono anche come lessicalmente aspre), si giustificherà principalmente per il « suono de lo dittato, che a tanta materia non conviene essere leno » (*Convivio*, IV, II, 13), in omaggio al medievale criterio della *convenientia* linguistica. L'esempio più vistoso in questo senso sarà costituito dalle « rime aspre e chioce », di cui Dante lamenterà la carenza, nel tempo che ce ne offrirà un esemplare, nel XXXII dell'*Inferno*; dove l'attributo *chioce* sarà probabilmente allusivo allo svuotamento di risonanza, alla sordità derivante a quel lessico dal suo stesso spessore. Domina in tutto il canto infatti, e in parte del successivo, una realtà fatta di forme nette, serrate, come il ghiaccio in cui son fitti i peccatori; e la parola, tagliata e decisa, tende, piuttosto che a lievitare musicalmente, a raddensarsi come in blocchi di cristallo:

Non fece al corso suo sì grosso velo
di verno la Danoia in Osterlicchi
né Tanai là sotto il freddo cielo,

com'era quivi; che se Tambernecchi
vi fosse su caduto, o Pietrapiana,
non avria pur da l'orlo fatto cricchi

(vv. 25-30).

Questa conversione dell'ambiente in sordi valori fonici, del paesaggio ingrato in linguaggio aspro, ha una sua larga realizzazione anche nel canto VII dell'*Inferno*, nella rappresentazione degli avari e prodighi. Qui le parole di Pluto (« Papè Satàn, Papè Satàn aleppe! »), al di là del loro dibattuto significato, costituiscono una proposta fonica su cui si sviluppa la costruzione linguistica della prima parte del canto.⁶ E non è un caso che anche qui Dante invochi il termine *chioccia* (v. 2), molto qualificativo di questo linguaggio. A un attento esame, infatti, delle parole in rima, dove si concentra per lo più

⁶ Scrive il Getto a questo proposito: « Per il suo valore puro, alogico ed asemantico, di resa di fonicità e di brutalità, il verso viene ad assumere un carattere in certo modo esponenziale, di emblema riassuntivo dell'intero episodio, il quale, in effetti, si svolge essenzialmente sotto lo stimolo di un gusto tutto figurativo, di linee assolute, al di là di quella partecipazione passionale a cui si assiste per tutti i precedenti episodi » (*Il canto VII dell'Inferno, in Aspetti della poesia di Dante*, Firenze, 1947; ora ristampato nel volume miscelaneo *Lecture dantesche, Inferno*, a cura di G. Getto, Firenze, 1955, da cui abbiamo riprodotto la citazione: pp. 115-16).

tutta la cura dell'artefice, risulterà chiaro come esse tendano a isolarsi, a far groppo: più che centri di irradiazione d'energia, punti d'arrivo dei singoli versi, dove l'azione si arresta solidificandosi nel vocabolo massiccio. Infatti: *aleppe, chioccia, seppe, noccia, abbia, roccia, labbia, lupo, rabbia, cupo, strupo, lacca, viddi*, ecc. Persino un latinismo come *pulcro* si giustificherà qui non per il suo valore nobilitante, ma per la sua asprezza fonica. Un'altra cospicua applicazione di questa aspra mimesi verbale si ha nella descrizione del girone dei lusingatori. Il procedimento fonico naturalmente è diverso, così come diversa è la materia da « tradurre »: non più dunque la parola-ghiaccio, nè la parola-masso, ma la parola-sterco:

Quindi sentimmo gente che si niechia
ne l'altra bolgia e che col muso scuffa,
e se medesma con le palme picchia.

Le ripe eran grommate d'una muffa,
per l'alito di giù che vi s'appasta,
che con li occhi e col naso facea zuffa....

(*Inf.* XVIII, 103-08).⁷

Ma al di fuori di queste particolari applicazioni, localizzabili per lo più nella prima cantica, il linguaggio aspro tende a proporsi in funzione più dinamica, quale espressione fonica di quel fenomeno più propriamente semantico che è l'energia, e quindi da essa praticamente indistinguibile. Bisogna osservare a questo proposito che nel considerare la portata dell'esperienza petrosa nell'elaborazione stilistica della *Commedia*, gli studiosi (a parte, come s'è visto, il De Lollis, nelle sue sia pur sommarie notazioni) si sono di preferenza soffermati sull'aspetto fonico dell'asprezza, limitando così le loro indicazioni per il poema a certe zone caratteristiche di linguaggio aspro, come quelle esaminate sopra. Nei confronti di tali sviluppi, senza dubbio rilevanti ma pur sempre locali, ancora più notevoli, in quanto coinvolgono il tessuto stilistico dell'intero poema, ci sembrano quelli dovuti all'attuazione della formula « energica ».⁸ Nel discorso sulle petrose s'è potuto anticipare

⁷ Si veda a questo riguardo anche l'ampia analisi che lo Spitzer ha dedicato al canto XIII dell'*Inferno*, notandovi l'uso insistente di « parole dal suono aspro, costellate di consonanti, che (ricorrendo spesso in rima) appaiono disseminate per tutto il canto allo scopo di evocare le idee di tronco, cespuglio, e di storpiare, mutilare, smembrare » (*Lettture dantesche, Inferno*, ediz. cit., p. 230).

⁸ A questo aspetto del linguaggio dantesco nel poema Luigi Malagoli ha dedicato alcune pagine del suo studio *Linguaggio e poesia nella « Divina Commedia »* (Pisa, 1955; ma ristampa della I ediz., Genova, 1949): indagine ampia e capillare, a volte sofisticatamente minuziosa, a volte fine e stimolante, dei modi espressivi di Dante nella *Commedia*. Per quanto riguarda il nostro argomento in particolare, il M. ha il merito di aver colto il nesso tra la materialità dell'espressione dantesca (ciò che egli chiama « sensibilismo ») e la sua forza d'animazione: « L'espressione di Dante a quest'intima legge: l'animatezza del sentire si congiunge al sensibilismo più aperto, e di qui ricava alimento e sostegno. Il sensibilismo è perciò non solo il frutto del costante pender di Dante sulle cose, ma anche dell'impulso onde egli penetra in esse e le scinde e le anima » (p. 103). Senonché nell'analisi particolare la considerazione unitaria di questo nesso non è sempre operante, per cui mentre da un lato il M. è portato a sottolineare la materialità di espressioni

qualche esempio, anche se direttamente legato a singole espressioni di quei testi. Ma la legge che presiedeva alla loro formazione trova nel poema un'applicazione larga e continua, sì che un'esemplificazione puramente rapsodica potrebbe estendersi indefinitamente. Assai più interessante sarà invece l'individuazione di alcune espressioni ricorrenti, in cui solitamente si manifesta l'energia dantesca.

Tipico è, per esempio, l'impiego d'un linguaggio desunto dall'arte balistica (arco, balestra), in cui un'esperienza reale di guerra o di caccia s'incontra con una tendenza espressiva di ascendenza biblico-classica, ma piuttosto diffusa al tempo di Dante, consistente nell'uso di immagini e metafore ispirate alle operazioni dell'arciere.⁹ Tutta la letteratura del tempo, specialmente quella amorosa, offriva una messe notevole di termini e figurazioni balistiche: si pensi per esempio ai poeti stilnovisti e al loro armamentario erotico-guerresco (Amore arciero), e allo stesso Dante, per non dir altro, della petrosa *Così nel mio parlar*. Ma nel poema quel linguaggio acquista una tale ampiezza e intensità di applicazioni metaforiche, da proporsi come

come *drizzare il collo* (per «volgere la mente»), *digroppare* (per «sciogliere», detto dei dubbi), *scoppiare* (per «sbocciare», «venir fuori», detto dei pensieri), *fondere goccia a goccia* (detto del piangere), *fermar li piedi* (per «star saldi»), ecc., dove quella materialità è essa stessa il risultato di un movimento energico; dall'altro lato egli arriva a includere nella rassegna del linguaggio «attivo e drammatico» verbi come *secondare* (per «venir secondo»), *avvalorare a* (per «dare virtù a»), *cagionare* (per «derivare»), *condizionare a* (per «mettere nella condizione necessaria a»), *sicurare* (per «render sicuro»), ecc., dove l'attività riguarda più il costrutto grammaticale che l'immagine. Per quanto concerne più in generale il cosiddetto «sensibilismo» dantesco, su cui insiste particolarmente il M., occorrerà osservare che esso, anche quando non dà luogo direttamente a risultati energici, non può essere sempre e vichianamente ricondotto a un'«adesione immediata al mondo sensibile», a un «pender di Dante sulle cose». A parte infatti i casi in cui l'espressione dantesca si richiama a determinate fonti letterarie (bibliche o classiche o medievali), occorre tener presente in generale quell'abito di violenta demiurgia espressiva che caratterizza lo stile di Dante (si veda su ciò l'ultima parte del presente saggio), per cui i vari aspetti dell'universo fisico sono spesso da Dante utilizzati come pura materia lessicale, in vista di una energica sintesi espressiva. Nello studio del M. l'aspetto corposo e figurativo della fantasia e del linguaggio di Dante diventa un canone esclusivo d'interpretazione, a spese di quell'altro aspetto, dinamico e demiurgico, per cui il linguaggio dantesco si pone come creatività espressiva, oltre che come semplice evocazione di oggetti. Senza la debita considerazione di questo particolare carattere dello stile e dell'arte di Dante, in cui il puro momento figurativo trova la sua lirica integrazione, l'ultima cantica (ma in parte anche la seconda), privata del suo caratteristico afflato espressivo, resterebbe non più che un aggregato di similitudini e metafore terrene, galleggianti nel romantico naufragio delle «forme».

⁹ Di ascendenza biblico-classica di queste metafore dantesche, così come di quelle riguardanti in genere la guerra e la milizia, ha parlato il Marzot nel volume *Il linguaggio biblico nella «Divina Commedia»*, Pisa, 1956, pp. 268-71. Ma nel nostro caso specifico i riferimenti debbono estendersi, appunto, alle consuetudini di caccia o di guerra di quel tempo; tenendo anche presente che quelle metafore balistiche, prima di essere dantesche, sono della letteratura contemporanea a Dante. Al di fuori della stessa letteratura amorosa basterà ricordare esempi come i seguenti: «Fasse da lunge — a balestrare Ed assegnare — al cor ch'è pudico» (Jacopone, *Amor diletto*, vv. 35-36: è il demonio che tenta l'anima); «E vil cosa me sia ditta, — al cor passa la saitta» (id., *Assai me sforzo a guadagnare*, v. 12); «Ed io la [croce] trovo piena di sagitte Ch'escon del lato; nel cor me son fitte: El balestrier in ver me l'ha diritte» (id., *Fuggo la croce*, vv. 19-21); «in vostra mente intrar vizio non aude, Che for di sé vostro saver non l'archi» (= «lo getti fuori», da *arcare*: Guinizelli, *O caro padre meo*, vv. 3-4); «Deo, come son lontan dal me' pensiero Li falsi e li noiosi maldicenti, Ché là non volgo l'arco, ov'lo ne fero!» (Rustico di Filippo, *Io non auso rizzar*, vv. 9-11).

uno degli emblemi stilistici più evidenti dell'energia dantesca. Il più notevole precedente in questo senso, all'interno dell'opera di Dante, è il *balestrare* del sonetto *Io sono stato con Amore insieme* (uno dei componimenti più ricchi di energia lessicale tra le petrose e il poema): « Però nel cerchio de la sua [d'Amore] palestra Liber arbitrio già mai non fu franco, Sì che consiglio invan vi si balestra » (vv. 9-11). Analoga violenza metaforica ha il *balestrare* di *Inf.* XIII, 98, da cui esce fortemente attivata l'immagine della fortuna: « ma là dove fortuna la balestra Quivi [l'anima] germoglia come gran di spelta ». Più materiale ma non meno energico è l'impiego di questo verbo in *Purg.* XXV, 112: « Quivi la ripa fiamma in fuor balestra ». Parallelo è l'uso del verbo *saettare* in situazioni molto disparate; puramente fisiche: « E se non fosse il foco che saetta La natura del loco » (*Inf.* XVI, 16-17); oppure psicologiche: « Lamenti saettaron me diversi Che di pietà ferrati avean li strali » (*Inf.* XXIX, 43-44),¹⁰ « Tu lascerai ogni cosa diletta Più caramente; e questo è quello strale Che l'arco de lo essilio pria saetta » (*Par.* XVII, 55-57); o astronomiche: « Da tutte parti saettava il giorno Lo sol, ch'avea con le saette conte Di mezzo il ciel cacciato Capricorno » (*Purg.* II, 55-57); o infine teologiche: « nè pur le creature che son fore D'intelligenza quest'arco saetta » (*Par.* I, 118-19), « per che quantunque quest'arco saetta Disposto cade a proveduto fine » (*Par.* VIII, 103-04); ecc. L'arco e gli strali rientrano nel medesimo repertorio espressivo, come s'è visto; aggiungeremo questi altri esempi: « Ben ti dovevi, per lo primo strale De le cose fallaci, levar suso » (*Purg.* XXXI, 55-56); « certo non ti dovrien punger li strali D'ammirazione » (*Par.* II, 54-55); « in alcun vero suo arco percuote » (*Par.* IV, 60); « in che lo stral di mia intenzion percuote » (*Par.* XIII, 105). Strettamente connesso con queste immagini è l'uso del verbo *scoccare*: « Taccia Lucano omai.... E attenda a udir quel ch'or si scocca » (*Inf.* XXV, 94-96); « Molti han giustizia in cuore, e tardi scocca, Per non venir senza consiglio a l'arco » (*Purg.* VI, 130-31); « Scocca L'arco del dir, che 'nfin al ferro hai tratto » (*Purg.* XXV, 17-18); ecc.

Un'altra sezione caratteristica del linguaggio energico dantesco si richiama alle operazioni del cavaliere, come ha già notato il Marzot ai fini della sua ricerca di linguaggio biblico nella *Divina Commedia*.¹¹ Ma anche qui i puri riferimenti alla letteratura biblico-classica resterebbero indicazioni troppo vaghe, se non si tenessero anche presenti, accanto ad esperienze di vita contemporanea (le guerre, i tornei, ecc.), precise abitudini espressive diffuse nella letteratura del tempo, dove l'uso di immagini e metafore cavalcatorie non era infrequente.¹² Questo linguaggio ha nell'opera dantesca due

¹⁰ Immagine che si richiama però quasi letteralmente a quella della canzone giovanile *Donna pietosa*: « traendo guai Che di tristizia saettavan foco » (vv. 47-48).

¹¹ *Op. cit.*, p. 271.

¹² Diamo qui alcuni esempi di immagini e metafore cavalcatorie nella letteratura del tempo: « Amor che lungamente m'ài menato A freno stretto senza riposanza, Alarga le tue redine in pietanza » (Guido delle Colonne, *Amor che lungamente*, vv. 1-3); « E com'om pro caval fello spronando, Partendome da vizio e da spiacenza, L'alma

notevoli precedenti, entrambi comunque posteriori alle petrose. L'uno si ritrova in una pagina del *Convivio* (IV, xxvi, 5-9), dedicata alle operazioni dell'appetito naturale. Questo appetito, convenientemente « cavalcato » dalla ragione, « a la ragione obedire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buono cavaliere. Lo freno usa quando elli caccia, e chiamasi quello freno Temperanza, la quale mostra lo termine infino al quale è da cacciare; lo sprone usa quando fugge, per lui tornare a lo loco onde fuggire vuole, e questo sprone si chiama Fortezza, o vero Magnanimitate, la quale vertute mostra la loco dove è da fermarsi e da pugnare. E così infrenato mostra Virgilio.... che fosse Enea.... E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere..., elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa.... Quanto spronare fu quello, quando esso Enea sostenette solo con Sibilla a intrare ne lo Inferno a cercare de l'anima di suo padre Anchise...! ». Qui siamo comunque di fronte a una similitudine distesa e ragionata, così come accade in tante altre pagine del trattato, dove l'impiego di paragoni e metafore fisiche risponde più che altro a un bisogno di evidenza didascalica, al di qua di quello scatto espressivo che caratterizzerà le metafore del poema. Non così invece può dirsi del sonetto, già ricordato, *Io sono stato con Amore insieme*. Qui un Amore tirannico, contro cui non vale ragione o virtù, insieme « affrena » e « sprona » i suoi soggetti, e rintuzzando qualsiasi intervento del libero arbitrio, « ben può con novi sproni punger lo fianco » (v. 12). Sul piano della rappresentazione distesa di un cavallo selvaggio rimasto senza cavaliere è la violenta evocazione dell'Italia in *Purg.* VI, 88-99; dove però il richiamo a un analogo passo del *Convivio* (« quasi dire si può de lo Imperadore.... che elli sia lo cavalcatore de la umana volontade. Lo quale cavallo come vada senza lo cavalcatore per lo campo assai è manifesto, e specialmente ne la misera Italia.... »: IV, ix, 10) può servire a segnare la distanza fra un'astratta similitudine didascalica e una rappresentazione plastica e vitale. Altrettanto individuata, ma più contratta ed energica, è l'immagine agonistica del tempo futuro che « sprona » verso il poeta per dargli un grave colpo, in *Par.* XVII, 106-08. Ma in parecchi altri luoghi del poema la presenza di quelle immagini non è che un puro ricordo linguistico, in cui l'elemento visivo si è risolto in attività energica. Nascono così espressioni come *spronare*, *pungere*, *affrenare*, *cavalcare*, tutte in violenta accezione metaforica. *Spronare* è per lo più termine della vita morale: esso esprimerà ugualmente il pungolo della divina giustizia operante sui dannati: « ché la divina giustizia li sprona » (*Inf.* III, 125); la spinta che muove le anime alla purificazione: « secondo l'affezion ch'ad ir ci sprona »

m'adolci » (Guittone, *O quanto fiedi me*, vv. 5-7); « O fren di scienza e d'onestà sperone » (*ivi*, v. 9); « el mondo non è cavallo — che se lasse enfrenare, Che'l possi cavalcare — secondo el tuo volere » (Iacopone, *O papa Bonifazio — molt'hai iocato al mondo*, vv. 33-34); « ma tal freno M'hai messo in bocca che mai non lo smorso » (Cecco Angiolieri, *Amor, poi che 'n sì greve*, vv. 13-14); ecc. Tali immagini e metafore saranno particolarmente frequenti nel Petrarca, ma qui non è affatto da escludere una diretta suggestione dantesca, più che altro del sonetto *Io sono stato con Amore insieme*.

(*Purg.* XX, 119); l'attività nefasta delle passioni sul nostro animo: « O cieca cupidigia, o ira folle, Che sì ci sproni ne la vita corta » (*Inf.* XII, 49-50); o addirittura, nel *Pater noster* dei superbi, la tentazione diabolica: « ma libera da lui che sì la sprona » (*Purg.* XI, 21). Quanto al verbo *pungere*, bisognerà precisare che nel poema esso è impiegato in due accezioni, secondo cioè che si riferisca alle operazioni cavalcatorie (*pungere* con gli sproni), e in tal caso esso assumerà il valore dinamico di « stimolare », « incalzare »; o che si richiami più genericamente all'effetto doloroso di oggetti acuminati, ed allora varrà semplicemente « ferire », « trafiggere », « colpire ». Nel primo caso avremo espressioni come: « però alquanto più te stesso pungi » (*Inf.* XXXI, 27); « La sete natural che mai non sazia.... Mi travagliava, e pungeami la fretta Per la 'mpacciata via dietro al mio duca » (*Purg.* XXI, 1-5); « e sappi che 'l suo muovere è sì tosto Per l'affocato amore ond'elli è punto » (*Par.* XXVIII, 44-45); o anche, passando dal verbo al sostantivo: « per la puntura de la rimembranza Che solo a' pii dà de le calcagne » (*Purg.* XII, 20-21), dove tuttavia la violenta determinazione cavalcatoria del secondo verso non riesce a dissipare l'impressione d'un significato più vago e meno corposo implicito in quella *puntura*, così vicina all'altra onde l'ora vespertina « d'amore punge » il pensoso pellegrino (*Purg.* VIII, 4-5). Oscillante tra i due significati di « stimolare » e « ferire » ci sembra il *pungere* di *Inf.* V, 3: « e tanto più dolor, che punge a guaio ». Rientra invece interamente nella seconda accezione, per cui era più usato nella letteratura del tempo,¹³ il *pungere* dei passi seguenti: « La divina giustizia di qua punge Quell'Attila » (*Inf.* XII, 133-34); « omo sì duro, che non fosse punto Per compassion » (*Purg.* XIII, 53-54); « Cesare, per soggiogare Ilerda, Punse Marsilia » (*Purg.* XVIII, 101-02); o di questi altri, dove il verbo è ricondotto a un soggetto proprio e normale: « Di pentèr sì mi punse ivi l'ortica » (*Purg.* XXXI, 85); « Certo non ti dovrien punger li strali D'ammirazione omai » (*Par.* II, 55-56). Per *affrenare* ricordiamo un passo di *Inf.* XXVI: « e più l'ingegno affreno ch'io non soglio, Perché non corra che virtù nol guidi » (vv. 21-22). Ma la metafora del freno, certamente più comune e meno intensa delle altre, è piuttosto frequente nel poema: « Lo fren vuol esser del contrario suono » (*Purg.* XIII, 40); « se guida o fren non torce suo amore » (*Purg.* XVI, 93); « se troppa sicurtà m'allarga il freno » (*Purg.* XXII, 20); « si vuol tenere a li occhi stretto il freno » (*Purg.* XXV, 119); ecc. Anche di *cavalcare*, sempre nel senso metafo-

¹³ Ne diamo alcuni esempi: « che son sì preso e da amor vostro punto » (Filippo da Messina, *Ai, sire ideo*, v. 3); « omo d'Amor non punto » (Guittone, *Ora parrà s'co saverò cantare*, v. 3); « sì punto m'ave la noiosa gente » (id., *Già lungiamente*, v. 2); « Tu sei amor che coniugni — cui più anni spesso pugnì » (Jacopone, *Amor dolce senza pare*, v. 2); « Assaliscemi forte Amor pungendo In ogni parte il cor » (Cino da Pistoia, *Mille volte richiamo*, vv. 14-15); ecc. Del Dante delle *Rime* ricordiamo questi esempi: « lo suo [d'Amore] sommo poder, se v'ha sì punto » (*Com più vi fere Amor*, v. 11); « quanto è quel tempo che spesso mi pugne » (*Io sento sì d'Amor*, v. 78); « ché, se noi siamo or punti » (*Tre donne intorno al cor*, v. 70). Del *Convivio* registriamo questa espressione: « io rimasi di tanta tristizia punto » (II, xii, 1). Era per lo più, come s'è potuto vedere, un termine canonico del vocabolario amoroso. E come tale lo usò largamente anche il Petrarca.

rico del passo citato del *Convivio*, ricordiamo un solo esempio nel poema: precisamente nel XVIII del *Purgatorio*, dove Dante descrive la schiera corrente degli accidiosi, « cui buon volere e giusto amor cavalca » (v. 96).¹⁴

Altra costante lessicale del poema è, come ha già notato il Malagoli,¹⁵ il verbo *torcere*. Esso tende a sostituire in alcuni casi espressioni come « volgere », « piegare », ma con un'aggiunta plastica ed energica tutta dantesca: « Qual cagion, disse, in giù così ti torse? » (*Purg.* XIX, 130); « giunto mi vidi ove mirabil cosa Mi torse il viso a sé » (*Par.* II, 25-26); « ché a sé torce tutta la mia cura Quella materia ond'io son fatto scriba » (*Par.* X, 26-27); ecc. Ma l'impiego di questo verbo è, nella maggior parte dei casi, in un senso tipicamente morale, a indicare lo sviamento degli uomini dalla via del bene; e in tal senso, anche se qualche traccia se ne può ritrovare nella letteratura religiosa del tempo,¹⁶ esso è un vocabolo tematico del poema, dove domina il concetto di un'umanità che si svia e si redime: « ma quando al mal si torce, o con più cura O con men che non dèe corre nel bene » (*Purg.* XVII, 100-01); « Di pentèr sì mi punse ivi l'ortica, Che di tutte altre cose qual mi torse Più nel suo amor, più mi si fe' nemica » (*Purg.* XXXI, 85-87); « la verace luce che le appaga Da sé non lascia lor torcer li piedi » (*Par.* III, 32-33); [l'affetto] non si puote Torcer già mai ad alcuna nequizia » (*Par.* VI, 122-23); « ma voi torcete a la religione Tal che fia nato a cignersi la spada » (*Par.* VIII, 144-45); « Ahi anime ingannate e fatture empie, Che da sì fatto ben torcete i cori, Drizzando in vanità le vostre tempie! » (*Par.* IX, 10-12); ecc. Su questa via il verbo *torcere*, svincolato da qualsiasi determinazione, può assumere anche il valore assoluto di « traviare »: « Uso e natura sì la privilegia, Che, perché il capo reo il mondo torca, Sola va dritta e 'l mal cammin dispregia » (*Purg.* VIII, 130-32); « Questo principio, male inteso, torse Già tutto il mondo quasi » (*Par.* IV, 61-62); « là dove appetito non si torce, Dico nel cielo » (*Par.* XVI, 5-6). Solo in due passi del poema il verbo *torcere* si riempie di un significato positivo, indicando una separazione violenta dal

¹⁴ Non riteniamo invece, a differenza del Marzot (*op. cit.*, p. 271), che le metafore della sferza nel poema si richiamino alle operazioni del cavaliere: esse si riferiscono piuttosto al supplizio della fustigazione, come già nel passo citato della petrosa *Così nel mio parlar*: « S'io avessi le belle trecce prese, Che fatte son per me scudiscio e ferza.... E se Amor me ne sferza, Io mi vendicherei di più di mille » (vv. 66-67, 72-73). Una rappresentazione diretta del supplizio è del resto in *Inf.* XVIII, a spese dei ruffiani: « Di qua, di là, su per lo sasso tetro Vidi demon cornuti con gran ferze, Che li battien crudelmente di retro » (vv. 34-36). Ed è precisamente in questo senso che va intesa la metafora della « gran fersa del di canicular » in *Inf.* XXV, 79, o quella del cinghio del *Purgatorio* che sferza la colpa dell'invidia, per cui son tratte da amore le corde della ferza (XIII, 37-39). Più pacifica è invece la *ferza* di *Par.* XVIII (« e letizia era ferza del paleo »), ossia la corda che sgomitandosi imprime alla trottola (*paleo*) il movimento rotatorio; a meno che essa non voglia indicare, come pur sostengono alcuni, la frusta con cui si usava percuotere la trottola per prolungarne i giri.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 139-40.

¹⁶ Il Malagoli riporta a questo proposito un passo di Giordano da Rivalto: « Non è nullo peccatuzzo veniale, quantunque sia piccolo, che di questa [dalla via retta] non torca » (*Prediche inedite*, Bologna, 1867, p. 2). Ricordiamo anche questo esempio di Jacopone: « Delongato me so da la via — e storto me so en ipocrisia » (*Molto me so delongato*, v. 2).

male: « Ma se l'amor de la spera suprema Torcesse in suso il disiderio vostro » (*Purg.* XV, 52-53); « se guida o fren non torce suo amore » (*Purg.* XVI, 93).

Altro verbo energico sarà *serrare*, già incontrato nelle prime due petrose; una ripresa quasi letterale del primo passo (« e l'acqua morta si converte in vetro Per la freddura che di fuor la serra »: *Io son venuto*, vv. 61-62) è anzi in *Inf.* XXXI, 123, nella designazione del ghiaccio di Cocito: « dove Cocito la freddura serra ». Normale è l'impiego del verbo, invece dell'anodino « chiudere », nelle indicazioni di mura e recinti che avvolgono e delimitano: « la condizion che tal fortezza serra » (*Inf.* IX, 108); « su l'orlo che, di pietra, il sabbion serra » (*Inf.* XVII, 24); « di quei ch'un muro ed una fossa serra » (*Purg.* VI, 84), ecc. Altrettanto normale è l'uso di *serrare* per ciò che riguarda il chiudere le porte: si ricordino le parole dell'angelo guardiano: « e disse mi ch'i' erri Anzi ad aprir ch'a tenerla serrata » (*Purg.* IX, 127-28); o anche il *serrare* (e *diserrare*), con chiavi sia pur simboliche, di Pier della Vigna (*Inf.* XIII, 60) e di papa Bonifacio (*Inf.* XXVII, 103). Più energica è l'estensione metaforica di queste espressioni in passi come i seguenti: « La nostra carità non serra porte A giusta voglia » (*Par.* III, 43-44); « la crudeltà che fuor mi serra Del bello ovile ov'io dormi' agnello » (*Par.* XXV, 4-5);¹⁷ « lo pan che 'l pio Padre a nessun serra » (*Par.* XVIII, 129). Al di fuori di queste metafore è il *serrare* di *Purg.* VIII, 51, dove la violenza del verbo è riferita a un soggetto addirittura evanescente: « Temp'era già che l'aere s'an-nerava, Ma non sì che tra gli occhi suoi e' miei Non dichiarisse ciò che pria serrava ».

Corrispondente termine negativo è *diserrare*, anch'esso normale per designare l'atto dell'aprire le porte, come appare dai due esempi sopra citati di Pier della Vigna e di Bonifacio VIII. Estensioni metaforiche più o meno energiche sono ugualmente possibili per questo verbo: « dove chiave di senso non diserra » (*Par.* II, 54); « la porta del piacer nessun diserra » (*Par.* XI, 60). Ma disgiunto da queste immagini, il verbo *diserrare* tende a proporsi in un'accezione più violenta, con l'implicita idea di un ostacolo e di uno sprigionamento: « La divina giustizia.... in eterno munge Le lacrime, che col bollor diserra A Rinier da Corneto » (*Inf.* XII, 133-37); « il giogo di che Tever si diserra » (*Inf.* XXVII, 30); « con quello aspetto che pietà diserra » (*Purg.* XV, 114).

L'idea di ostacolo e liberazione, sottolineata a proposito del verbo *diserrare*, è più o meno implicita nei numerosi verbi con prefisso *dis-*, spesso direttamente coniatati da Dante, ma secondo un modulo largamente in uso nella letteratura dei primi secoli.¹⁸ Per ciò che riguarda lo stesso Dante, occorrerà

¹⁷ Per quest'immagine cfr. il congedo della canz. *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, l'ultima delle *Rime*: « forse vedrai Fiorenza, la mia terra, Che fuor di sé mi serra, Vota d'amore e nuda di pietate » (vv. 77-79).

¹⁸ Ricordiamo alcuni esempi: *diservire* (« non servire ») in Enzo re, Guittone, Cino da Pistoia; *diserrare* (« togliere da errore ») in Messer Lambertuccio e in Guittone; *di-*

tener presente il *disvicina* (= allontanata) del sonetto *Degno fa voi trovare ogni tesoro* (v. 3), anch'esso posteriore alle petrose e notevole per il suo lessico raro ed energico.¹⁹ Ma ciò che distingue per lo più le coniazioni dantesche da quelle degli altri autori è il valore plastico e non solo astrattamente logico della figura verbale, sì che essa diventa un modulo caratteristico dell'energia dantesca, per cui un'azione è espressa attraverso il suo contrario corretto dal prefisso *dis-*, a indicare distanziamento e separazione violenta: « e diedi 'l viso mio incontro al poggio Che 'nverso il ciel più alto si dislaga » (*Purg.* III, 14-15); « perch'ella è quella che nodo disgroppa » (*Purg.* IX, 126); « lo monte che, salendo, altrui dismala » (*Purg.* XIII, 3); « ciò che vero spirto mi disnoda » (*Purg.* XIV, 57); « e forse in tanto in quanto un quadrel posa E vola e da la noce si dischiava » (*Par.* II, 23-24); ecc. Così s'avranno ancora *disgravare*, *dislegare*, *disnebbiare*, *disviluppare*, *divimare*, ecc. Non è un caso che verbi di questo tipo siano più frequenti nella seconda cantica: essi infatti s'associano al motivo agonistico della purificazione, della liberazione dalle scorie terrene, e stanno a significare il salire « da carne a spirito ». (Frequenti saranno invece nel *Paradiso* i verbi con prefisso *in-*, anch'essi spesso di diretto conio dantesco, a esprimere il moto generale dei beati d'immedesimazione in Dio: *incielare*, *indiarsi*, *ingradarsi*, *immegliarsi*, *inventrarsi*, *inluirsi*, *inleirsi*, *intrearsi*, *immillarsi*, *insemprarsi*, *insusarsi*, ecc.).

Altri termini più o meno ricorrenti in cui si manifesta l'energia dantesca sono *frugare*, *mordere*, *mungere*, *scoppiare*. *Frugare*, nel senso di « stimolare », esprimerà l'assillo della divina giustizia tanto nell'*Inferno*: « La rigida giustizia che mi fruga » (XXX, 70), quanto nel *Purgatorio*: « rivolti al monte ove ragion ne fruga » (III, 3); oppure significherà il pungolo che deve operare sui pigri, nella energica pedagogia di Virgilio: « così frugar conviensi i pigri, lenti Ad usar lor vigilia quando riede » (*Purg.* XV, 137-38); ma indicherà anche, nella requisitoria di Guido del Duca contro gli abitanti della valle dell'Arno, la sollecitazione al mal fare dovuta alle perverse inclinazioni: « virtù così per nimica si fuga Da tutti come biscia, o per sventura Del luogo, o per mal uso che li fruga » (*Purg.* XIV, 37-39); e infine esprimerà, con fisica evidenza, il travaglio intellettuale di quella « sete natural che mai non sazia », in una pausa raccolta tra due passi di alta dottrina: « Posto avea fine al suo ragionamento L'alto dottore...; E io, cui nova sete ancor frugava, Di fuor taceva » (*Purg.* XVIII, 1-5). *Mordere*, notato anche dal Malagoli,²⁰ a parte pochi casi in cui si presenta come un violento traslato fisico (« Più non si va, se pria non morde, Anime sante, il foco »: *Purg.* XXVII, 10;

screscere (« scemare ») in Inghilfredi; *disensegnare* (« togliere l'insegnamento »), *disvalorare* (« togliere valore ») in Guittone; ecc. L'operazione poteva effettuarsi anche su sostantivi: ricordiamo per es. un *disragione* in Guittone.

¹⁹ Il Contini vi ha notato « già la magnanimità lessicale della *Commedia*, e già piuttosto quella delle due ultime cantiche »; e particolarmente per *disvicinare* ha osservato ch'esso « ha lo stesso marchio inventivo delle creazioni verbali quali *dismentare*, *immillare* o *indovare* » (introduzione alle *Rime* di Dante, ed. cit., p. 12).

²⁰ *Op. cit.*, pp. 138-39.

« nulla [pena] già mai sì giustamente morse »: *Par.* VII, 42), tende ad essere impiegato in un'accezione del tutto spirituale, del resto già nota agli scrittori latini e agli stessi contemporanei di Dante: ²¹ « omo cui altra cura stringa e morda » (*Inf.* IX, 102); « La frode, ond'ogni coscienza è morsa » (*Inf.* XI, 52); « o ira o coscienza che 'l morderesse » (*Inf.* XIX, 119); « l'ira Di Iosùè qui par ch'ancor lo morda » (*Purg.* XX, 111); « Tanta riconoscenza il cor mi morse » (*Purg.* XXXI, 88); ecc. Talvolta il verbo s'accompagna alla metafora del dente, già usata nella petrosa *Così nel mio parlar* (vv. 31-32): « Quivi sto io coi pargoli innocenti Dai denti morsi de la morte » (*Purg.* VII, 31-32); « E quando il dente longobardo morse La Santa Chiesa » (*Par.* VI, 93-94); « con quanti denti questo amor ti morde » (*Par.* XXVI, 51). Dall'uso del verbo deriva naturalmente quello, altrettanto energico, del sostantivo; sia in senso fisico: « ciascun menava spesso il morso De l'unghie sopra sé » (*Inf.* XXIX, 79-80); sia in senso morale: « O dignitosa coscienza e netta, Come t'è picciol fallo amaro morso! » (*Purg.* III, 8-9); « vedine due Venir dando all'accidia di morso » (*Purg.* XVIII, 131-32); « Tutti quei morsi Che posson far lo cor volgere a Dio » (*Par.* XXVI, 55-56). *Mungere* tende invece a dilatare un dato fisico: « La divina giustizia... in eterno munge Le lagrime, che col bollor diserra, A Rinier da Corneto » (*Inf.* XII, 133-37); « la lena m'era del polmon sì munta » (*Inf.* XXIV, 43); « per li occhi fui di greve dolor munto » (*Purg.* XIII, 57); « da ch'è sì munta Nostra sembianza via per la dieta » (*Purg.* XXIV, 17-18). Ma in *Par.* XXI, 87, *mungere* ha un arditissimo impiego teologico, a conclusione d'un periodo di sublime violenza paradisiaca: « Luce divina sopra me s'appunta, Penetrando per questa in ch'io m'invento, La cui virtù, col mio veder congiunta, Mi leva sopra me tanto, ch'ì veggio La somma essenza de la quale è munta ». *Scoppiare* è un termine estremo dell'energia dantesca, tanto se impiegato in senso fisico, quanto in senso psicologico o morale: « Per gli occhi fora scoppiava lor duolo » (*Inf.* XVII, 46); « E come l'un pensier de l'altro scoppia » (*Inf.* XXIII, 10); « ma io scoppio Dentro ad un dubbio, s'io non me ne spiego » (*Purg.* XVI, 53-54); « sì ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia » (*Purg.* XX, 75); « sì scoppia' io sott'esso grave carco, Fuori sgorgando lacrime e sospiri » (*Purg.* XXXI, 19-20); « ma quando scoppia de la propria gota L'accusa del peccato » (*Purg.* XXXI, 40).

* * *

Questa energia di linguaggio, da noi finora esaminata attraverso costanti lessicali, tende poi a raccogliersi intorno ad alcuni motivi caratteristici o a

²¹ Per gli scrittori latini si pensi al ciceroniano « conscientia morderi » (*Tusc.*, 4, 20, 45), al virgiliano « cura remordet » (*Aen.* VII, 402), all'oraziano « mordaces solitudines » (*Odi*, I, XVIII, 4); Boezio ha: « solitudinum morsus ». Per i contemporanei di Dante si ricordino questi esempi di Guittone: « Morde e piaga al su' cor primieramente » (*Ira, pessimo vizio*, v. 3); « O ver com'allegrezza [esser po] In che coscienza morde » (*Tre cose son*, vv. 14-15). Iacopone ha: « coscienza è mordace » (*O frate, guarda 'l viso*, v. 35).

situazioni particolari delle tre cantiche. Così, nell'*Inferno*, essa dà corpo e vigore al motivo della divina giustizia, intesa come potenza castigatrice e vendicatrice che « sprona » (III, 125), « martella » (XI, 90), « punge » (XII, 133), « fruga » (XXX, 70) i dannati. La sua presenza è tutta implicita nella descrizione dei tormenti infernali, ma talora si fa viva ed esplicita nella riflessione sgomenta del poeta :

Ahi giustizia di Dio! tante chi stipa
nove travaglie e pene, quant'io viddi?
e perché nostra colpa si ne scipa?

(VII, 19-21);

Oh potenza di Dio, quant'è severa,
che cotal colpi per vendetta croscia!

(XXIV, 120-21).

Essa, infine, balza energicamente in primo piano nella descrizione dei violenti contro il prossimo, divenendo il soggetto attivo di quei supplizi :

« La divina giustizia di qua punge
quell'Attila che fu flagello in terra,
e Pirro e Sesto; ed in eterno munge

le lagrime, che col bollor diserra,
a Rinier da Corneto, a Rinier Pazzo,
che fecero a le strade tanta guerra »

(XII, 133-38).

Il motivo della divina giustizia sfocia poi nell'altro, più diffuso, della violenza dei tormenti infernali. Sempre, nella descrizione di essi, la parola si carica di energia :

Questi sì percotean non pur con mano,
ma con la testa e col petto e coi piedi,
troncandosi co' denti a brano a brano

(VII, 112-14);

Per gli occhi fora scoppiava lor duolo

(XVII, 46);

Le piante erano a tutti accese intrambe;
per che sì forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe

(XIX, 25-27);

come ciascun menava spesso il morso
de l'unghie sopra sé per la gran rabbia
del pizzicor, che non ha più soccorso

(XXIX, 79-81); ecc.

Questo linguaggio violento dei supplizi, che percorre quasi tutti i canti infernali, si colora talvolta di sfumature comico-grottesche, nella rappresentazione di un'umanità degradata, imbestiata nel male:

Come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente riddi

(VII, 22-24);

Assai la voce lor chiaro l'abbaia

(VII, 43);

Sanza riposo mai era la tresca
de le misere mani, or quindi or quinci
escotendo da sé l'arsura fresca

(XIV, 40-42);

quando un altro gridò: « Che hai tu, Bocca?
non ti basta sonar con le mascelle,
se tu non latri? qual diavol ti tocca? »

(XXXII, 106-68); ecc.

Quanto alla seconda cantica, una considerazione attenta del suo andamento stilistico ci servirà per correggere l'idea piuttosto sommaria e unilaterale di una soavità imperante e dilagante. In realtà la poesia del *Purgatorio* oscilla fra due estremi atteggiamenti stilistici, riconducibili a due fondamentali disposizioni dell'anima di Dante nel secondo regno: l'una idillica, l'altra agonistica. Così s'avranno, da un lato, la soavità dei paesaggi, delle anime mansuete, degli angeli, delle visioni, delle musicali preghiere; e dall'altro, l'agonismo attivo ed energico delle pene, intese come dura disciplina di purificazione, e dei forti richiami morali. Il primo aspetto tende a prevalere nei primi otto canti, cioè nel cosiddetto Antipurgatorio. Qui in un paesaggio arioso, aperto alle albe e ai tramonti e non ancora scandito dalla simmetrica ripartizione delle cornici, si aggirano le anime timide e mansuete, volte piuttosto ai ricordi della terra che alla speranza dei cieli luminosi. In questo clima di soave convalescenza, qua e là adombrato dal ricordo di lontane tragedie, s'inseriscono naturalmente alcuni brani di musicalità rapita, espressioni mature e del tutto funzionali di quella poetica della « dolcezza » attuata nelle giovanili « nove rime »:

« Amor che ne la mente mi ragiona »
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona....

(II, 112-14);

« Te lucis ante » sì devotamente
le uscìo di bocca e con sì dolci note,
che fece me a me uscir di mente....

(VIII, 13-15).

Ma già in questi canti si insinua il motivo energico della purificazione. Esso si annuncia nel II canto per bocca di Catone:

« Correte al monte a spogliarvi lo scoglio
ch'esser non lascia a voi Dio manifesto »

(vv. 122-23);

ed è un severo richiamo che rompe la dolcezza del canto e dell'estasi: *lenitas* e *asperitas* qui non si fondono, come nel citato precetto del *De vulgari* (II, XIII, 12), ma si contrappongono, e questo contrasto è in funzione di una concreta situazione poetica. Il motivo energico ritorna poi all'inizio del canto III nella definizione del monte: « rivolti al monte ove ragion ne fruga » (v. 3); e, indirettamente, nel rimorso di Virgilio; e si continua saltuariamente, nell'ambito dei primi otto canti, risolvendosi nell'altro, solo apparentemente fisico, del paesaggio rupestre e dell'ardua salita:

e diedi 'l viso mio incontro al poggio
che 'nverso il ciel più alto si dislaga

(III, 14-15);

quivi trovammo la roccia sì erta....

(III, 47);

Noi salivam per entro il sasso rotto,
e d'ogni lato ne stringea lo stremo

(IV, 31-32);

Sì mi spronaron le parole sue,
ch'i' mi sforzai carpando appresso lui,
tanto che il cinghio sotto i piè mi fue

(IV, 49-51).

All'interno di questo motivo si colloca poi l'energico richiamo morale di Virgilio, che solleva il significato dell'ascesa ad una sfera più solenne:

« Vien dietro a me, e lascia dir le genti:
sta come torre ferma che non crolla
già mai la cima per soffiar de' venti »

(V, 13-15).

La fisionomia stilistica di questi primi otto canti si completa infine col ricordo dell'invettiva contro l'Italia e Firenze, percorsa dal linguaggio violento e realistico dell'*indignatio* (« Molti han giustizia in cuore, e tardi scocca, Per non venir senza consiglio a l'arco; Ma il popol tuo l'ha in sommo de la bocca »: VI, 130-32); e della profezia di Nino Visconti, così energica-martellata, con cui si chiude il canto VIII, apertosi con le note dolci e malinconiche del tramonto.

Il motivo energetico della purificazione si fa più costante e si sviluppa più largamente nella descrizione dei sette gironi, ossia nel vero Purgatorio. La natura agonistica, più che idillica, di questo regno, è già preannunciata dall'episodio della porta sacrata, dalla difficoltà e dal ruggio di quel violento disserrarsi:

E quando fur ne' cardini distorti
li spigoli di quella regge sacra,
che di metallo son sonanti e forti,

non ruggiò sì né si mostrò sì acra
Tarpeia, come tolto le fu il buono
Metello, per che poi rimase macra

(IX, 133-38).

E poi continuamente, di girone in girone, ricorre la nota energica ed agonistica, a significare l'aspra disciplina della purificazione. C'è da osservare a questo proposito che nel *Purgatorio* la rappresentazione attuale dei supplizi è meno insistita; sempre la violenza delle pene si risolve nel motivo della dura purificazione:

E 'l buon maestro: « Questo cinghio sferza
la colpa de la invidia, e però sono
tratte d'amor le corde de la ferza »

(XIII, 37-39);

ché la gente che fonde a goccia a goccia
per li occhi il mal che tutto il mondo occupa....

(XX, 7-8);

« E sappie che la colpa che rimbecca
per dritta opposizione alcun peccato,
con esso insieme qui suo verde secca »

(XXII, 49-51);

con tal cura conviene e con tai pasti
che la piaga da sezzo si ricucia

(XXV, 138-39); ecc.

Questo motivo così insistente si dispiega in modo esemplare nel canto degli accidiosi, inserendo le sue note vigorose nel tema piano ed assorto della sonnolenza di Dante (« perch'io, che la ragione aperta e piana Sovra le mie quistioni avea ricolta, Stava com'om che sonnolento vana »: XVIII, 85-87):

E quale Ismeno già vide ed Asopo
lungo di sé di notte furia e calca,
pur che i Teban di Bacco avesser uopo,

cotal per quel giron suo passo falca,
per quel ch'io vidi di color, venendo,
cui buon volere e giusto amor cavalca

(XVIII, 91-96).

Anche qui *lenitas* e *asperitas* si avvicendano in un suggestivo contrasto musicale.

Parallelamente a questo prevalere di energia espressiva, i motivi « dolci », così frequenti ed estesi nei primi otto canti, tendono a rifugiarsi in zone ben distinte, costituite per lo più dalle apparizioni degli angeli guardiani:

A noi venia la creatura bella,
bianco vestito e ne la faccia quale
par tremolando mattutina stella

(XII, 88-90);

senti' mi presso quasi un mover d'ala
e ventarmi nel viso e dir: « *Beati
pacifici*, che son sanz'ira mala! »

(XVII, 67-69); ecc.

Nei canti XXX e XXXI il motivo della purificazione si attua in modo spiegato nei riguardi di Dante. Qui il poeta è stilisticamente lontanissimo dalla *Vita Nova*, così com'è lontana la Beatrice di questi canti, « regalmente ne l'atto proterva », dalla lieve e luminosa apparizione del sonetto *Tanto gentile*, ed anche dall'altra, stilnovisticamente « soave e piana », del II canto dell'*Inferno*. La confessione di Dante si svolge in un clima di vigorosa tensione morale. I motivi psicologici che accompagnano le varie fasi di questa confessione tendono a dilatarsi per mezzo di violenti paragoni fisici, raggiungendo la vastità e l'evidenza dei grandi fenomeni naturali. E così il motivo del pianto nel suo passaggio da difficoltà a spontaneità si distende per cinque terzine, prendendo una consistenza plastica attraverso l'aspro paragone della neve sui dorsi selvosi dell'Appennino, prima congelata e poi liquefatta:

Si come neve tra le vive travi
per lo dosso d'Italia si congela,
soffiata e stretta da li venti schiavi,

poi, liquefatta, in se stessa trapela,
pur che la terra che perde ombra spiri,
sì che par foco fonder la candela;

così fui senza lacrime e sospiri
anzi 'l cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li eterni giri;

ma poi ch'intesi ne le dolci tempre
lor compatire a me, più che se detto
avesser: « Donna, perché sì lo stempre? »,

lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto

(XXX, 85-99).

Qui, per attrazione del primo termine, anche la fisiologia del pianto tende a convertirsi in termini meteorologici: *gelo, spirito, acqua*; così che il fenomeno psicologico, perdendo d'intimità, acquista la vastità e l'imponenza di un fenomeno naturale. S'è citato a riscontro di questo passo un brano della *Vita Nova* per l'analogia della situazione psicologica: « con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, piuttosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io senti' allora cominciare li miei occhi a volere piangere » (XXXV, 3); e s'è voluto insieme contrapporre la « finezza e sobrietà » del brano giovanile alla « troppa determinazione realistica » e al « sapore d'iperbole » del passo in questione.²² Ma il raffronto tra i due testi, prima di specificarsi in un giudizio di valore, deve necessariamente tener conto di due diverse impostazioni stilistiche, le quali poi rispondono, pur nell'astratta analogia di alcuni termini, a due diverse situazioni psicologiche. Il passo della *Vita Nova* vive in un clima di psicologia morbida e sfumata, dove le lacrime rappresentano una soluzione piana, naturale; ma qui esse prorompono dopo una tensione estrema: e il loro sgorgare è come una violenta liberazione, insieme psicologica e morale.²³ Tutto il sèguito della confessione è costruito coerentemente secondo una linea energica e muscolosa. Così all'inizio del canto XXXI ritorna il motivo del pianto che sgorga da estrema tensione, rilevato questa volta da una similitudine meno vasta ma più violenta:

Come balestro frange, quando scocca
da troppa tesa, la sua corda e l'arco,
e con men foga l'asta il segno tocca,

si scoppia' lo sott'esso grave carco,
fuori sgorgando lacrime e sospiri,
e la voce allentò per lo suo varco

(XXXI, 16-21);

e più oltre, la resistenza della vergogna si esprime attraverso una possente similitudine naturale:

Con men di resistenza si dibarba
robusto cerro, o vero al nostral vento
o vero a quel de la terra di Iarba,

ch'io non leval al suo comando il mento

(70-73).

²² C. Grabher, commento al *Purgatorio*, Milano-Messina, 1950, p. 350.

²³ La differenza di tono tra i due passi fu già messa in rilievo dal Momigliano, il quale scrisse in proposito: « Ma in queste terzine la situazione ha un altro tono: la similitudine che abbozza un potente quadro d'inverno alpestre e di venti che congelano e sciolgono la terra, conferisce al personaggio di Dante un aspetto solitario e monumentale, toglie alla scena ogni apparenza di comune contrasto amoroso e morale, e la innalza in una sfera eroica » (commento al *Purgatorio*, Firenze, 1946, p. 498). Dobbiamo appunto al Momigliano l'analisi più penetrante dello svolgimento e del tono di questi ultimi canti del *Purgatorio*.

Entro questa energica temperie morale e stilistica, l'atto culminante della confessione può naturalmente configurarsi come uno scoppio:

« Ma quando scoppia de la propria gota
l'accusa del peccato.... »

(40-41).

Tutta questa tensione poi s'allenta col venir meno di Dante e con la descrizione dei riti purificatori dove ritorna, placata la tempesta, la nota dolce dei canti:

Quando fui presso a la beata riva,
« *Asperges me* » si dolcemente udissi,
che nol so rimembrar, non ch'io lo scriva

(XXXI, 97-99).

Ma la contemplazione estatica di Beatrice, con cui s'inizia il canto XXXII, è molto lontana dall'eterea soavità delle situazioni giovanili; più che sulla dolcezza, l'accento poetico batte sulla tensione di quell'estasi:

Tant'eran li occhi miei fissi e attenti
a disbramarsi la decenne sete,
che li altri sensi m'eran tutti spenti.

Ed essi quinci e quindi avean parete
di non caler — così lo santo riso
a sé traéli con l'antica rete! —

(XXXII, 1-6);

dove la traduzione di quella contemplazione in espressioni fisiche come *disbramarsi la decenne sete*, *parete di non caler*, *antica rete*, non che materializzare la situazione, ne sottolinea il vigore e l'intensità, preannunciando ormai quell'èmpito espressivo che sarà proprio della terza cantica.

Sullo stile del *Paradiso* in generale una pagina interessante scrisse il Momigliano, a parziale correzione di quanto egli stesso aveva affermato a proposito dello svolgimento dello stile attraverso le tre cantiche: « Non è esatto che dall'*Inferno* al *Purgatorio* al *Paradiso* lo stile di Dante si faccia via via più immateriale.... Dante si pone dinanzi ai problemi e alle visioni del *Paradiso* con la stessa risolutezza e la stessa passione con cui ha affrontato i dannati dell'*Inferno*: alla risolutezza drammatica dell'*Inferno* sottentra per lo più la risolutezza interiore ed estatica del *Paradiso* ». ²⁴ L'osservazione, sia pur sommariamente, coglie bene l'aspetto vigoroso, possente, dello stile del *Paradiso*. Senonché mentre il vigore stilistico dell'*Inferno* si risolveva in figurazioni essenzialmente plastiche, nell'evocazione di oggetti ben saldi che il poeta collocava davanti a sé; nel *Paradiso*, dove oggetto principale di rappresentazione è lo stesso èmpito di ascesa del protagonista,

²⁴ Commento al *Paradiso*, Firenze, 1950, p. 799.

il vigore dello stile è in funzione di una continua dinamica espressiva, che si snoda impetuosa « quasi torrente ch'alta vena preme ». Nascono da questa violenza rapinosa alcuni fenomeni caratteristici dello stile del *Paradiso*: il fitto succedersi di immagini e riferimenti sensibili che, senza per lo più fissarsi in figurazioni nette, l'uno nell'altro si consumano in una perpetua tensione espressiva:

« Tu credi che nel petto onde la costa
si trasse per formar la bella guancia
il cui palato a tutto 'l mondo costa,

ed in quel che, forato da la lancia,
e poscia e prima tanto sodisfece,
che d'ogni colpa vince la bilancia.... »

(XIII, 37-42);

Io dissi: « Al suo piacere e tosto e tardo
vegna rimedio a li occhi che fuor porte
quand'ella entrò col foco ond'io sempr'ardo »

(XXVI, 13-15);

il crescere e fiorire delle metafore all'interno di una metafora fondamentale, secondo un procedimento ben noto alla letteratura patristica e mistica, dove qualsiasi sospetto di preziosità è fugato dallo stesso ritmo rapinoso del discorso:

El cominciò: « In questa quinta soglia
de l'albero che vive de la cima
e frutta sempre e mai non perde foglia.... »

(XVIII, 28-30);

« L'altro ternaro, che così germoglia
in questa primavera sempiterna
che notturno Ariete non dispoglia,

perpetuale-mente ' Osanna ' sberna
con tre melode, che suonano in tree
ordini di letizia onde s'interna »

(XXVIII, 115-20); ecc.

Entro questo tessuto stilistico di sublime e diffusa violenza, s'inseriscono naturalmente alcune soluzioni espressive di energico dinamismo:

E al nome de l'alto Maccabeo
vidi moversi un altro roteando,
e letizia era ferza del paleo

(XVIII, 40-42);

« Ma di' ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sì che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde »

(XXVI, 49-51);

E la virtù che lo sguardo m'indulse,
del bel nido di Leda mi divelse,
e nel ciel velocissimo m'impulse

(XXVII, 97-99); ecc.

Questa energia espressiva diffusa nel tessuto generale della cantica tende a moltiplicarsi in presenza dei motivi morali che interpungono il discorso teologico, o come invettive o come proclamazioni dirette della furezza e retitudine del poeta. Una delle costanti tematiche della terza cantica è anzi proprio il frequente trapasso dalla rappresentazione degli spettacoli paradisiaci e dagli ardui discorsi teologici alla condanna del mondo traviato, per cui quell'èmpito di ascesa, che costituisce il motivo unitario della cantica, cede il luogo a una disposizione polemica, piena di umori acri e violenti. Ed allora la parola si fa aspra e le immagini vengon fuori corpose e talvolta plebee, in un impasto stilistico in cui confluiscono le diverse esperienze delle rime petrose e del linguaggio comico-realistico. Basti pensare a tutta la violenta requisitoria di Cacciaguida contro la nuova Firenze, condotta parallelamente alla rievocazione nostalgica dell'antica città sobria e pudica; ricordo e invettiva continuamente interferiscono tra di loro:

« Così facieno i padri di coloro
che, sempre che la vostra chiesa vaca,
si fanno grassi stando a consistoro.

L'oltracotata schiatta che s'indraca
dietro a chi fugge, e a chi mostra 'l dente
o ver la borsa, com'agnel si placa,

già venia su, ma di picciola gente.... »

(XVI, 112-18).

Succede talvolta che questa foga polemica, trasferita nel discorso di un personaggio, tende a sopraffarne la particolare fisionomia: sono i momenti in cui l'urgenza dell'*indignatio* prevale sui termini della costruzione fantastica, e i vari piani di rappresentazione si confondono in un'eloquenza violenta. Tale è per esempio il caso di Cunizza da Romano che, dopo una sommaria presentazione di sé come spirito amante, si diffonde in una cupa requisitoria contro la turba « che Tagliamento e Adice richiude »:

« Troppo sarebbe larga la bigoncia
che ricevesse il sangue ferrarese,
e stanco chi 'l pesasse a oncia a oncia.... »

(IX, 55-57).

Il motivo dell'*indignatio* si fonde con quello della furezza morale nell'episodio della profezia di Cacciaguida. Quell'energia linguistica che accompagnava il tema dell'esilio nelle sue sparse apparizioni (si ricordino le

profezie di Brunetto Latini, Vanni Fucci, Corrado Malaspina, e quelle indirette contenute negli episodi di Provenzan Salvani e Romeo di Villanuova) trova qui la sua più spiegata applicazione. L'orchestrazione stilistica del canto è tra le più ricche di tutto il *Paradiso*, per quell'alternarsi di motivi teologici, etici e polemici. Ma a differenza che in altri canti del *Paradiso*, i motivi teologici qui costituiscono lo sfondo, sul quale campeggia l'affermazione della fierezza morale di Dante. Già nella proposta di Dante al trisavolo i due motivi son presenti e collocati in prospettiva; la proclamazione teologica della prescienza del beato:

« O cara piota mia che sì t'insusi,
che come veggion le terrene menti
non capere in triangol due ottusi,

così vedi le cose contingenti
anzi che sieno in sé, mirando il punto
a cui tutti li tempi son presenti.... »

(XVII, 13-18)

è un esordio solenne che introduce il tema dell'esilio e della fierezza di Dante, scandito da due successive immagini guerresche, i « colpi di ventura » e la « saetta previsa »:

« mentre ch'io era a Virgilio congiunto

.

dette mi fuor di mia vita futura
parole gravi, avvegna ch'io mi senta
ben tetragono ai colpi di ventura.

Per che la voglia mia saria contenta
d'intender qual fortuna mi s'appressa;
ché saetta previsa vien più lenta »

(*ivi*, 19-27).

E analogamente, nella risposta di Cacciaguida, la perorazione teologica sull'onniscienza di Dio e sulla possibilità del libero arbitrio:

« La contingenza, che fuor del quaderno
de la vostra materia non si stende,
tutta è dipinta nel cospetto eterno.... »

(*ivi*, 37-39)

non è che un arduo prologo dottrinale che serve a dar rilievo e solennità alla successiva profezia. Questa si snoda ampiamente per diverse terzine, secondo una linea stilistica tesa e vigorosa, in cui il realismo aspro dell'*indignatio* s'intreccia col linguaggio energico del duro esilio e della salda rettitudine:

« Questo si vuole e questo già si cerca,
e tosto verrà fatto a chi ciò pensa
là dove Cristo tutto di si merca »

(*ivi*, 49-51);

« Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo essillo pria saetta »
(*ivi*, 55-57);

« che tutta ingrata, tutta matta ed empia
si farà contr'a te; ma, poco appresso,
ella, non tu, n'avrà rossa la tempia »
(*ivi*, 64-66).

Questa tensione stilistica, che percorre tutto l'episodio, sbocca poi nella violenta personificazione guerriera del tempo futuro, risolte ormai le ambagi e le coperte allusioni che circondavano il motivo dell'esilio:

« Ben veggio, padre mio, sì come sprona
lo tempo verso me, per colpo darmi
tal, ch'è più grave a chi più s'abbandona »
(*ivi*, 106-08).

* * *

La nostra rassegna non pretende ovviamente di esaurire tutta la ricchezza di motivi energici contenuti nel poema, ma solo di additare alcune direttrici fondamentali di applicazione dell'energia linguistica di Dante. Ma anche al di fuori di queste direttrici e delle loro varie derivazioni, quell'energia può sussistere come un particolare atteggiamento dell'artefice nei riguardi non tanto della realtà da esprimere, quanto piuttosto dello stesso mezzo espressivo: una sorta di violenta demiurgia linguistica per cui Dante non solo definisce, ma lessicalmente sforza e aggredisce la realtà. Così in *Inf.* XIII, 98, la caduta dell'anima nella selva (« Cade in la selva »; Vanni Fucci e Mastro Adamo useranno il verbo *piovare*, con un'idea implicita di caduta per forza di gravità: rispettivamente in *Inf.* XXIV, 122, e XXX, 95) si configura come una violenta operazione balistica della fortuna: « ma là dove fortuna la balestra, Quivi germoglia come gran di spelta ». In *Inf.* XXIII, 10, la derivazione dell'un pensiero dall'altro diventa nell'espressione dantesca uno scoppio: « E come l'un pensier de l'altro scoppia.... ». In *Purg.* V, 66, l'idea di un impedimento alle operazioni della volontà si esprime attraverso l'immagine di un netto taglio fisico: « Pur che 'l voler non possa non ricida ».²⁵ In *Purg.* VIII, 51, l'aria non vela, ma « serra » le parvenze come in uno scri-

²⁵ Un uso metaforico affine di *ricidere* può rinvenirsi del resto anche in Cecco Angiolieri: « Ogne mie 'ntendimento mi ricide El non aver denari 'n cavaglione » (*Ogne mie 'ntendimento*, vv. 1-2). Registriamo quest'altro passo del medesimo autore: « tanto son dagli spiriti 'n recisa » (« tanto sono separato dagli spiriti vitali »: *Per sì gran somma*, v. 8).

gno: « Temp'era già che l'aere s'annerava, Ma non sì che tra li occhi suoi e' miei Non dichiarisse ciò che pria serrava ». In *Purg.* XIV, 69, la minaccia di un pericolo imminente precipita in un verbo violentissimo, con la forte attivazione di un'entità inanimata: « da qual che parte il periglio l'assanni ». In *Par.* XXI, 87, la derivazione della luce divina dalla somma essenza è espressa mediante la violenta fisicità del verbo *munger*: « la somma essenza de la quale è munta ». In questi e in simili casi, uno sforzo esegetico diretto a giustificare in termini di realismo quotidiano tutta la carica di energia contenuta nell'espressione dantesca (es.: « Iacopo dice *ricida*, mostrando indirettamente la forza del volere di Dante, che può essere solo, non dico piegato, ma troncato da una forza superiore »),²⁶ andrebbe leggermente oltre il segno. Più che a esigenze particolari di situazione, quella carica energica andrà infatti riferita al prepotere espressivo di Dante, ossia a quell'abito caratteristico per cui egli è portato a trascendere il termine anodino, inclinando verso soluzioni estreme.

Quest'atteggiamento violentemente demiurgico nei riguardi dell'espressione non si esaurisce, a guardar bene, nell'impiego di termini direttamente energici, ma si manifesta attraverso altri fenomeni non meno caratteristici, in cui la violenza risulta più dall'atteggiamento stilistico di Dante, di sublime coartazione del mezzo espressivo e conseguente alterazione di quella che potrebbe essere l'espressione propria e comune, che non da un preciso significato energetico inerente al vocabolario adoperato. Il primo e più importante di questi fenomeni consiste nell'impiego di certe vivaci metafore fisiche, per cui i molteplici aspetti dell'universo sono sottomessi e piegati da una energica volontà di espressione. Ed allora la metafora tende a perdere il suo carattere allusivo di confronto fra due piani di rappresentazione, ponendosi come pura attività espressiva. Così non sarà opportuno indugiare sull'evidenza fisica di locuzioni come « fidanza non imborsa » (*Inf.* XI, 54), « la speranza ringavagna » (*Inf.* XXIV, 12), « de' Neri si dimagra » (*ivi*, 143), « di ben si spolpa » (*Purg.* XXIV, 80), « esperienza imbarche » (*Purg.* XXVI, 75), « quello amor si spoglia » (*Par.* XV, 12), ecc. Queste metafore scaturiscono infatti più da un abito di violenta creatività espressiva che non da una pura disposizione evocativa. Nasce di qui alcune volte, come ha già fatto notare il Malagoli, la mobilità di quel metaforeggiare, per cui i vari termini si susseguono senza convergere in un unico piano di rappresentazione: ed allora l'unità della frase andrà ricercata al di fuori dei singoli elementi, nella stessa dinamica espressiva dell'insieme. Valgano come esempio i vv. 52-54 di *Inf.* XVI, citati dal Malagoli: « Non dispetto, ma doglia La vostra condizion dentro mi fisse, Tanta che tardi tutta si dispoglia »; a proposito dei quali il Tommaseo era costretto ad annotare: « Le metafore *fisse* e *dispoglia* non istanno insieme ». Giustamente il Malagoli, qui come altrove, riconduce ad unità le varie metafore, ma la pura giustificazione

²⁶ C. Grabher, commento al *Purgatorio*, ed. cit., p. 51.

«sensibilistica» da lui invocata («esse si accordano entro la comune atmosfera sensibile, come due punte diverse di una stessa e armonica espressione») non ci soddisfa del tutto, né noi sapremmo vedere un'immagine in quel *dispoglia* («l'espressione è di un esclusivo sensibilismo, come l'albero che 'vede alla terra tutte le sue spoglie' »).²⁷ Quei termini disparati trovano piuttosto il loro punto di fusione nel clima di violenta creatività espressiva a cui abbiamo accennato.

Altro aspetto caratteristico dello stesso fenomeno sono le fortissime oscillazioni linguistiche (latinismi, provenzalismi, francesismi, dialettismi, ecc.) che fanno della *Commedia*, oltre tutto, una *summa* lessicale del suo tempo, e che trovano la loro più vera ragion d'essere, oltre le stesse esigenze di adeguamento del linguaggio alla natura dei singoli personaggi o episodi, in quell'alta tensione espressiva che percorre gran parte del poema, specialmente l'ultima cantica (e in questo caso, come s'è visto, quella tensione espressiva è essa stessa in funzione di un «motivo»: l'empito di ascesa del protagonista verso l'ultima salute). Al limite estremo si collocano infine le frequenti creazioni verbali (*dismala*, *s'insempra*, *s'immilla*, *s'indova*, ecc.) che rispondono solo in parte alla necessità di esprimere una realtà di per sé ardua, e che meglio si giustificano alla luce di quell'atteggiamento violentemente coercitivo nei riguardi della materia lessicale. Dante, per esprimerci con un'efficace immagine del Parodi, riguardante specificamente la rima (ossia la sede dove più di frequente si attuano quei procedimenti espressivi che abbiamo descritti), «va diritto davanti a sé e atterra d'un urto gli ostacoli».²⁸ Il che trova poi una conferma in quella preziosa confessione resa dal poeta all'autore dell'*Ottimo Comento*, che cioè «mai la rima nol trasse a dir altro da quello ch'aveva in suo proponimento»; con la precisazione, estremamente illuminante per ciò che concerne in particolare il nostro assunto, che «molte e spesse volte facea da vocaboli dire nelle sue rime altro da quello che erano appo gli altri dicitori usati di esprimere».

La nota comune di tutti i fenomeni sopra esaminati, come s'è visto, è proprio in quel loro giustificarsi *a parte subiecti*, nell'ambito di un particolare piglio espressivo; ed è perciò un'inclinazione piuttosto pericolosa da parte degl'interpreti quella di voler attribuire alle espressioni dantesche un carattere sistematicamente funzionale nei riguardi delle particolari situazioni in cui esse ricorrono. Se quelle puntuali giustificazioni nascono dal bisogno di risolvere comunque l'espressione dantesca nei termini di una realtà, fisica o psicologica che sia, la risoluzione più legittima sarà proprio nell'ambito della «realtà» del temperamento di Dante, energico ed agonistico. Nelle molteplici particolarità stilistiche da noi descritte si riflette e vibra infatti la stessa anima che si manifesta in numerosi tratti del poema, ora

²⁷ *Op. cit.*, p. 112.

²⁸ *La rima e i vocaboli in rima nella «Divina Commedia»*, in «Buletino della Società Dantesca Italiana», vol. III, marzo-giugno 1896, p. 90.

incarnandosi in determinate figure e situazioni, ora prorompendo in affermazioni dirette e assolute:

« sta come torre ferma che non crolla
già mai la cima per soffiar de' venti »

(*Purg.* V, 14-15);

« ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,
ma fa come natura face in foco,
se mille volte violenza il torza »

(*Par.* IV, 76-78).²⁹

LUIGI BLASUCCI

²⁹ Il Parodi, volendo riassumere in un solo termine sintetico « l'impressione ultima che nasce da quella sua [del poema dantesco] nuova e originalissima e quasi violenta unità soggettiva », sosteneva doversi parlare appunto di « tensione »; e riconosceva acutamente che questo particolare carattere dell'arte di Dante « ha la sua continua e più intima espressione nello stile » (*Il comico nella « Divina Commedia »*, in *Poesia e storia nella « Divina Commedia »*, Napoli, 1921, p. 124).

EUGENIO DONADONI MAESTRO

Di Eugenio Donadoni poeta, romanziere, critico, non ardisco parlare. Non sono e non mi reputo competente. E non deplorerò che Alfredo Galletti non lo ricordi e non lo nomini nel suo *Il novecento* in cui illustra parecchi meritevoli d'essere lasciati nell'oscurità.

Dirò che ho letto e riletto quasi tutte le sue opere, dalla *Nuova fiorita di prose e poesie italiane*, curata in collaborazione con Francesco Vivona, la quale manifesta il suo gusto di scrittore moderno innamorato della classica purezza di linguaggio e di stile, alla concisa e densa *Breve storia della letteratura italiana*; dal *Foscolo critico, pensatore, poeta*, che orientò gli studi successivi sul grande scrittore, e fu lodato da Benedetto Croce, sebben di idee non concordanti con quelle del Donadoni, a *L'anima e la parola*, scritto per gli scolari e degno d'essere meditato e rimesso in onore dai maestri, all'*Antonio Fogazzaro*, e ai due volumi su *Torquato Tasso*, in cui il cantore di Aminta e della *Gerusalemme*, divenuto figura convenzionale nella critica precedente tornò a balzare vivo, con tutto il suo mondo interiore, e le debolezze, i contrasti, i travagli della vita e dell'immaginazione. Conosco le traduzioni, stilisticamente perfette, della *Trilogia dei Nibelunghi* di Hebbel e dei *Colloqui di Eckermann con Goethe*. Agli *Scritti e discorsi letterari* ricorro sempre per elevare e ricreare la mente dopo la lettura di qualche famoso detestabile volume di estetica del cattivo gusto e dell'amoralità. Ricordo il poemetto biblico in nove canti *Caino*, che meritò l'entusiastico elogio di Arturo Graf, e il poemetto *Romilde*, chiuso in una triste intonazione nordica. Due altre opere lessi con più viva partecipazione sentimentale, anzi, non mi vergogno di confessarlo, con intensa commozione: il romanzo *Il sudario*, che rispecchia l'angoscia dell'autore di fronte ai massimi problemi, e la sua intima persuasione che solo la fede vi possa dare una consolante risposta; e il poemetto *I superstiti*, carico di accorata nostalgia, che può compararsi al goethiano *Arminio e Dorotea* come un malinconico tramonto allo splendore d'un'aurora mattutina. Anche le novelle mi parvero singolari: ingenuamente poetiche, come *Il martire* e *L'edelweiss*, o stranamente veristiche come *Il baccalà*.

Poco so della sua vita, perché non parlava quasi mai di sé. Non ricordo neppure con precisione il suo volto; e nella fotografia stampata nell'Annuario 1924-25 del Liceo Berchet di Milano, in testa alla rievocazione che di lui fece il professor Natale Caccia, quasi non lo riconobbi: con quel ciuffo sa-

pientemente proteso sull'ampia capigliatura ricciuta e i baffetti spavalidi. Così scarsa attenzione fermai sulla figura corporea, che lo pensai sempre d'alta vigorosa statura; incontrandolo mi stupivo di trovarlo impicciolito e gracile; per ricadere, appena lontano, nella prima illusione, d'origine non sensitiva ma psicologica.

Ma ricordo i suoi occhi, intenti e pungenti, che s'appuntavano nei nostri e frugavano nell'anima; la fronte, spaziosa; il sorriso, benevolo, dolce, ma anche, talora, sdegnoso; il riso, somnesso, breve, a scatti, come un singhiozzo represso; e le mani, piccole, scarne, bianchissime, che il D'Annunzio avrebbe detto « spirituali »; e la voce, inconfondibile, pacata, dalle lievi inflessioni, di violoncello in sordina; voce d'uomo che rivela, con pudore, a pochi intimi, un suo pensiero secreto; e a poco a poco si schiariva, acquistando una temperata sonorità.

Io posso parlare di Eugenio Donadoni insegnante; e, più che insegnante, maestro, anzi educatore. Debbo parlarne, per la profonda gratitudine che porto nel cuore dal lontano giorno in cui lo ebbi professore di lettere italiane nel liceo Umberto I di Palermo. E sento che tutti i mille e mille suoi discepoli, assenti e presenti, parlano con me ed in me, da Adolfo Omodeo a Giovanni Musotto, da Ferdinando Albeggiani a Michelangelo Ugo Collotti — ricordo solo quelli a me più vicini — da Guglielmo Triolo a Salvatore De Rosa, da Giovanni Pensovecchio a Salvatore Musotto, perché conosco la venerazione che tutti, come me, ebbero dall'adolescenza per quell'indimenticabile animatore dei nostri studi e della nostra umanità; che tutto ci diede senza nulla mai chiedere. L'insegnamento, diceva, è un apostolato; ma più spesso è una facile pedanteria. Egli scelse la via più difficile e faticosa; ma creò, fra i suoi scolari, anche fra i più diversi per nascita, per indole, per educazione, per gusti, un vincolo di reciproca simpatia quasi fraterno: per la paternità spirituale che in lui sentirono ed in cui si riconobbero. M'è avvenuto più volte, a Napoli, a Pisa, a Milano, in una conversazione grigia di salotto o di affari, con uno sconosciuto indifferente, di nominare lui; e di vedere subito gioia e commozione lampeggiare negli occhi dello sconosciuto: « Fu anche mio maestro! » e la conversazione avviversi del calore dell'amicizia. Ricordo un episodio più significante. Nel '54 — era scomparso, Donadoni, da trent'anni — recandomi da Napoli a Palermo per l'incantevole, interminabile via costiera, sostai a Cefalù per visitare la meravigliosa cattedrale normanna. La gente del paese si lagna dell'abbandono in cui è lasciata. Ma è pur bella così, negletta, addormentata, semplice e solenne come un tempio greco, fatta della medesima sostanza delle rocce rosee che l'incorniciano e in cui pare scavata e scolpita a tutto tondo; immagine e simbolo della bellezza antica. Visitai anche il museo Mandralisca. E, per le scale, lessi in una targa: « Liceo ». Un ragazzo scendeva a saltelloni. « Qui — gli gridai — insegnò Donadoni? ». Si fermò, con una gamba per aria: e la sua faccia s'illuminò: « Lo ha conosciuto? ». Egli no. Ma suo padre era stato allievo di Donadoni, in quel liceo; e gli aveva trasmesso l'ammirazione, la

venerazione per il maestro, come in antico, di padre in figlio, si affidava il culto del Lare.

È una cosa straordinaria. Che non può essere intesa pienamente da chi non fu suo alunno.

Perché il meglio di quel nobile scrittore non è nei suoi scritti. Parecchi volumi compose per necessità, contro voglia. Quello sul Fogazzaro «quasi piangendo di dispetto», per assolvere l'impegno assunto con l'editore: non era spirito cui si confacessero le figurette, alquanto caricaturali, e i fronzuti fondali fogazzariani. Ai colloqui dell'Eckermann col Goethe premise una specie di sfogo (che certo non valse da imbonitura per gli acquirenti) contro i ricercatori di minuzie, che delle briciole cadute dalla mensa dei grandi pensatori fanno pasticcetti per il pubblico grosso, incapace di seguire i genii nei loro voli e lieto di poter dire: «Li conosco», perché li ha sorpresi a traversare un corridoio in pianelle e veste da camera. Il meglio di lui rimane nella mente e nel cuore dei suoi allievi.

Era avverso al lavoro di tavolino, cui il dovere lo condannava; avverso allo scrivere per scrivere, e più allo scrivere per guadagnare, denaro e fama. Anima di poeta, prodigava, invece, nelle lezioni e nelle conversazioni con gli alunni, tutte le sue idee e i suoi sentimenti; non parlando, ripeto, mai di sé, perché rifuggiva dall'egotismo, l'egocentrismo, la vanità, l'esibizione; schivava la folla, il frastuono, gli applausi, le sette, le congreghe, le camarille, le conventicole letterarie ed artistiche; odiava la burocrazia e pedanteria scolastica. Perciò la sua carriera di insegnante fu lenta; perciò è ricordato e celebrato quasi solo dagli uomini, come lui, liberi, nel senso pariniano: non avidi e non ambiziosi. A lui bene s'attaglia il giudizio ch'egli lasciò di Arturo Graf, dedicandogli *Il sudario*: «poeta che rivivrà in giorni più spirituali dei nostri».

Il primo contatto ch'ebbi con lui, nella prima lezione, nel lontano novembre del 1908, non si cancella dalla mia mente. Una consimile impressione di sorprendente novità, a cui l'anima subito si protende, ho sentito poi alle prime battute dell'orchestra del *Don Giovanni* di Strauss e del *Boris Goudunov*.

Non lo conoscevamo. Ed egli non ci conosceva. Nell'intervallo fra le lezioni l'aula risuonava di richiami e di lazzi. Quando, dalla soglia, entrando, ci guardò, uno dopo l'altro, negli occhi, si fece un grande silenzio. Con la mano, mollemente, ci invitò a sedere. Sedette, e incominciò l'appello. Un nome: una lunga pausa; e uno sguardo lungo, attento, meditativo. Alcuni abbassarono gli occhi. Non era un appello; era un esame, un'investigazione, tacita, profonda. Finito l'appello chiamò, piano: «Albanese, Canèpa, Maymone, Musotto, Zingales.... vengano a sedere nei primi banchi. Loro cedano i posti. Mi piace avere vicino gli otto o dieci pei quali più volentieri faccio lezione».

A ripensarci, fu un atroce modo di separare la classe in due gruppi: dei preferiti e dei reietti; tratto inconsueto, strano, forse non plausibile. Ma ciò

che importa è che in quella scissione, netta, immediata, egli rivelava — ne avemmo coscienza — una precisione d'intuito veramente sorprendente. Nessuno ardì ribellarsi e neppur sussurrare. Ci sbirciammo, sottocchi, quasi colti da una specie di timore reverenziale. Egli aggiunse, dolcemente:

— Chi avesse bisogno di uscire, esca, con discrezione, senza chiedere permesso. Non segno le assenze neppure nella memoria.

Anche Vittorio Graziadei, che lo aveva preceduto in quella cattedra, solleva fare un'avvertenza simile. E ad uno ad uno gli scolari uscivano a fumare e chiacchierare nei corridoi con disperazione del preside. Ma durante le lezioni di Donadoni nessuno mai si assentò, neppure un minuto. Anche gli indocili, gli irriverenti, gli ineducati — in una classe di quaranta ragazzi ce n'è sempre — si comportarono da « dieci in condotta ».

Altro procedere inconsueto: alla richiesta di un « tema di componimento » abbozzò un sorrisetto. « Un tema, vogliono, obbligato, unico? La manovella per far girare le rotelline del cervello inerte? Un 'Quel che vedo dalla mia finestra' od un 'Muor giovane colui che al Cielo è caro?' ». No. Facciano anche questo piccolo sforzo; se lo fabbrichi ognuno, da sé, il tema. La casa, la scuola, la piazza, la città e la campagna, la contemplazione delle cose esterne ed il ripiegamento verso se stessi, ne offrono migliaia. Lo scelgano a loro piacimento, saggiando così ciascuno le proprie inclinazioni, attitudini, preferenze. E non scrivano ciò che suppongono possa piacere al professore, ma ciò che sentono, vogliono, preferiscono ». E ammonì « Senza accattare ideucce dai libri ».

Lasciare che ognuno scegliesse il primo tema per il primo compito, gli serviva per saggiare la sentenza che aveva pronunciato, classificando, senza averli messi alla prova, i « discepoli » e gli « scolari ».

I furbi si fregarono le mani sotto il banco. Ma riebbero, poi, i loro componimenti con un rotondo: « Zero: non una parola che non sia copiata ».

La correzione dei compiti era, per chi ne sapesse profittare, un'esemplare lezione pratica di lingua, di stile, di estetica e di umanità. Li correggeva tutti; ma leggeva in classe solo quelli dei « migliori », ad alta voce, tenendosi accanto, sulla predella, il giudicabile. Commentava, segnava, e riscriveva con la sua rapida essenziale grafia, svolgendo un'analisi minuta delle parole e delle frasi, delle relazioni e delle proporzioni, delle espressioni e delle intenzioni, veramente magistrale. Più che allo stile badava alla saldezza e concordanza delle idee. Spesso il professore d'italiano cedeva il posto al pensatore ed al moralizzatore. Anche nei suoi poemi, in versi ed in prosa, come nelle liriche greche di Teognide e di Callimaco, troviamo, se non proprio il filosofo o il filosofante, l'uomo che ricerca l'armonia del bello con il vero e il giusto. Dante, ch'egli definì « poeta della giustizia », gli parve grandissimo per il robusto intelletto poetico, e, più, per l'eroica coscienza.

E imperniate nella *Commedia*, che conosceva profondamente — ci recitò, a verso a verso, in trentaquattro lezioni, tutta la prima cantica a memoria — le sue lezioni si dilatavano, spaziando in tutta la storia della letteratura,

antica e moderna, italiana e straniera, per accostamenti e per contrapposti, con notizie e giudizi precisi, adatti alla nostra cultura e intelligenza. Forse per abbandono all'ispirazione, o forse per meditato programma didattico, egli collegava con trapassi sapienti, quasi con una specie di cromatismo wagneriano, il vicino al lontano, il mito al fatto di cronaca, accentuando e sottolineando ciò che nella poesia è sostanza di vita e ciò che nella realtà ha valore di poesia.

Non dirò, per elogio, che le sue fossero quasi lezioni universitarie. All'Università storia ed estetica, arte e scienza si irrigidiscono in schemi e formule, o si sminuzzano, si polverizzano in dati, precisazioni, contestazioni, da cui esula qualunque senso di cultura umanistica. Nelle sue, scevre di erudizione, Eugenio Donadoni ci diede il sentimento dell'unità del mondo e dello spirito; ed il gusto — che in alcuni studenti divenne passione, tormentosa, insoddisfatta, ma non degenerò mai in insania — per un'arte che non si specchi, non si compiaccia di sé, non si consideri fine a se stessa; ma sia l'espressione, condensata e conclusiva, del mondo morale dell'autore, e della complessità e coerenza dello spirito umano.

Per gli allievi preferiti, che erano — lo comprendemmo senza che egli lo dicesse — i più « miti, pensosi e verecondi », le lezioni si completavano in passeggiate senza meta, per qualche stradella campestre o lungo il mare, tra i forti odori vivificanti che le erbe ed i flutti esalano sotto l'ardente sole del mezzogiorno. Tutto suscitava in lui argomenti di meditazione e di esaltazione poetica, in un vagabondaggio dello spirito che ci sollevava di volo al di sopra del mondo e del tempo. Vagabondaggio, però, è parola impropria. Anche le sue improvvisazioni erano sorrette e dirette da un sentimento o da un'idea centrale, che arricchiva di innumerevoli variazioni, come Beethoven i temi delle sue sinfonie, dando l'impressione di un prisma che egli volgesse lentamente per mostrare i vari splendori della perfetta sfaccettatura.

Era un aristocratico, senza ostentazione di aristocraticità, non incline alla « divulgazione » dell'arte e della scienza, e ad altre manifestazioni della « modernità » di allora; né alla fretta, « che l'onestade ad ogni atto dismaga », né alla stenografia, « arte di servitori », appunto perché insegna a scrivere in fretta, che significa scrivere male; né alla infatuazione per lo sport, che culmina nell'inumanità e nell'abbrutimento. Con l'animo teso alla purezza di Ifigenia e alla tragica fortezza di Brand, scalzava le nostre naturali simpatie per le Taidi, le Frini, le Mélite della grecizzante poesia del tempo; evitava i superlativi, che valgono — diceva — meno dei positivi; ammoniva di non chiudere la realtà nei dilemmi, « comode forme logiche » in cui il mondo non s'inquadra.

E quante altre cose ci insegnò!

In quell'età irrequieta in cui è istintivo lo sprezzo per il paese in cui si è nati e si è confitti a vivere, e si fingono ricchi di arcane virtù quelli lontani e sconosciuti, ci insegnò a non cercare, con l'immaginazione, sulle sponde di mari remoti, quel che di bello e di buono ci sta d'intorno, e potremmo sco-

prire esercitando i sensi e l'intelligenza, anziché la sterile fantasia. Ci insegnò ad amare la nostra Sicilia, sobria ed aspra, mescolanza di molte razze, esultanza di molte passioni: la Sicilia di Dedalo e di Archimede, di Teocrito e di Ciullo d'Alcamo, del Verga e del Pirandello, cielo sole mare giardini tropicali rocce brulle, fragranza di gelsomini e di zàgare, ch'egli conobbe meglio di molti isolani, dall'Erice all'Etna, poiché insegnò a Catania e a Mazara del Vallo, a Messina e a Cefalù, a Palermo e a Castrogiovanni. Apprezzò gli scrittori e poeti siciliani, da Giuseppina Turrisi Colonna al Cesareo, da Giuseppe Aurelio Costanzo a Virgilio La Scola, e Ugo Antonio Amico e Tommaso Cannizzaro, e Maria Ramondetti Fileti, e Domenico Schirò e Achille Leto.

In quella stagione torbida della vita, che sarebbe la più felice se non l'angosciassero di continuo lampeggianti amori e fulminei scoramenti, aspirazioni irrealizzabili e presagi di morte, c'insegnò ad amare l'adolescenza, a dominare gli impulsi irragionevoli, a sedare i tumulti della ragione e dei sensi. C'insegnò ad amare la vita, a riconoscerne la bontà e la santità, e ad accettarla qual è, con le sue gioie amare. C'insegnò che le fonti della felicità e dell'infelicità sono in noi, e spetta a noi scegliere e coltivare l'una o l'altra. Che sulla cattedra e nelle officine, nell'esercito e nei traffici, uno è il fine cui bisogna tendere: vivere nobilmente, o, almeno, non ignobilmente. Che gli spiriti cui arride maggiore fortuna sono quelli più semplici, o più semplicisti. Che la maggiore felicità, cui uno spirito eletto può aspirare, consiste nel porre in armonia sé con le cose, nel frenare i desideri incomposti, nel raccogliere le energie in una sfera limitata, nel lavorare con costanza e disciplina, nell'amare intensamente qualche cosa che non sia il proprio io.

Era, la nostra, l'epoca del «superuomo», sciolto da ogni freno morale e sociale, abbozzato da Gorgia, profilato dal Goethe, colorito dal Nietzsche, e reso poetico dal dannunziano *Più che l'amore*; ed egli ci esortò a diventare semplicemente «uomini», nel senso più nitido e terso della parola.

Ma s'inganna chi suppone che ci porgesse questi insegnamenti con una ben congegnata precettistica. I suoi scritti sono carichi di aforismi, ma fra gli scolari egli bandiva il tono e l'atteggiamento cattedratico e quanto sentisse di retorica o d'oratoria. Solo un sorriso, od un fremito delle sottili narici, ci avvertiva del suo consenso o della sua disapprovazione; e la massima costituiva la precisazione di quel che noi stessi sentivamo e non riuscivamo a sgomitolare.

Molti insegnamenti preferiva che ce li dessero i libri, suggeriti, e, spesso, offerti in prestito. A un condiscipolo infatuato dello Stirner e del Nietzsche, domandò se non avesse mai letto l'aureo volume del fraticello «la cui mirabile vita Meglio in gloria di Dio si canterebbe». Al ragazzo schizzinoso che veniva accompagnato dal servitore in livrea e scrutava i compagni dal cappello alle scarpe, affidò, da leggere, *Gli ammonitori* di Giovanni Cena. Ad altri, di mente frivola, portò le *Storie dell'amor sacro e dell'amor profano* di Tomaso Gallarati Scotti. Io ebbi, ricordo, forse per consolidare il mio

cervello svagato dalla musica, nientedimeno che i Dialoghi di Platone e la storia della filosofia del Tenmann. Tutta la sua biblioteca personale trasmigrava per le mani degli scolari. S'informava se e come avessimo letto, e che ci fosse rimasto impresso; e commentando e correggendo le nostre impressioni spesso ci aiutava ad esprimere con precisione di idee, di concetti e di linguaggio quel che sentivamo vagamente senza saperlo sgrovigliare.

Io che, per merito no, ma soltanto per caso, gli fui spesso vicino in momenti e circostanze in cui l'uomo comune ha il sopravvento sul pensatore e sul poeta, lo ricordo amabile ed ammirabile anche in quelle circostanze, anche nella sua rassegnata inettitudine a fronteggiare le difficoltà e perplessità quotidiane. In quei contrasti semiseri fra l'altezza del suo ingegno e la sua incertezza di fronte alle piccole miserie, nel superar le quali si manifesta ed esaurisce tutta la virtù degli uomini dappoco, la sua figura si completava. Egli scendeva, allora, sorridendo, dal suo altare di idolo; senza tuttavia, perdere; perché — ripeto parole sue — « l'uomo, con tutte le sue manchevolezze, è più caro di un idolo con tutte le sue perfezioni ».

E lo vidi aggirarsi, addolorato e sgomento, il triste capodanno del 1909, tra i pagliericci allineati nei corridoi e nelle aule del liceo; cercava, fra gli scampati dal disastro di Messina, un amico, già compagno di lavoro, anch'egli delicato poeta: Giacomo Edoardo Boner. Non lo trovò; non poteva trovarlo. E tutte le parole di conforto e d'amore che gli urtavano il petto dispensò a molti sconosciuti, come se per ognuno provasse la stessa dolorosa pietà che per l'amico spento; in ispecie per i giovani. Sentimmo, nelle sue parole, il dolore antico della sua fanciullezza di orfano, purificato dallo studio e dalla meditazione.

Non ho mai indagato, né mi sono mai chiesto, quale fosse, precisamente, il suo credo religioso, politico, sociale; né se da quel credo i migliori nostri compagni, da Adolfo Omodeo a Giovanni Musotto, da Ferdinando Albeggiani a Ugo Redanò, avessero tratto l'orientamento della loro condotta e delle loro opere. Ma so che tutti i suoi pensieri si elevavano saldamente sul piedestallo della morale evangelica. Perciò non comprendo chi affermò che negli ultimi anni « egli si era venuto ravvicinando alla fede dei primi anni, alla fede dei suoi padri ». Né mi spaura che in *Gesù*, ed in altri scritti, egli abbia dimostrato un coraggio che vorrei qualificare « dantesco », e dichiarato di credere in un Dio « più sapiente e più buono degli uomini ».

E ricordo l'ultimo saluto che gli demmo, sotto uno splendido cielo di luglio, fra gli alberi del Parco di Milano. Lo sentivamo presente e vivo; ci sembrava che ancora, pacatamente, con voce fioca, ci parlasse di arte, come nelle lunghe ore dell'agonia, con la testa affondata nei cuscini. La vita gli sfuggiva; ed egli, lontano dal pensiero delle sue miserie corporali, estraneo alla vita e alla morte, quasi trasumanato, evocava il Tasso e il Leopardi, i poeti a lui più cari non perché più tormentati e doloranti, ma perché più effondono nei versi « la luce, il calore, l'eloquenza dell'anima ».

SALVATORE SPINELLI

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

ARTURO LORIA

(Nato a Carpi il 17 novembre 1902; morto a Firenze il 15 febbraio 1957)

Fiorentino io, fiorentino d'adozione Arturo Loria, mi ricordo di averlo incontrato più volte ai passaggi obbligati di questa odiosamata città. È forse un dato fatale della nostra condizione di « giovani » che gli incontri con uomini di un'altra generazione avvengano generalmente quando questi abbiano raggiunto un loro stato di saggezza che prima di tutto li ponga a rispettabile distanza dalle stesse loro esperienze vitali o insomma dagli atti più indicativi della loro vita. Ed è per questo che solo in rari casi, noi, i cosiddetti « giovani », ci sentiamo sollecitati a tradurre in termini di realtà umana una conoscenza del tutto esterna. Le cose ultime che Loria andava scrivendo nel tentativo di riallacciare un vincolo di continuità cogli anni delle sue prove migliori su « Solaria », mi suggerivano immancabilmente l'idea del letterato distratto, irretito nelle memorie di un ieri abbastanza lontano e ormai pago nel giro di un Parnaso esiguo ed avvolto in un'aura di crepuscolo. Ricordo la cordialità vivace di Loria tutte le volte che ebbi occasione d'incontrarlo, trovandomi io insieme con Giuseppe De Robertis lungo uno degli abituali itinerari fiorentini. Ricordo ancora il sonoro *Viva De Robertis* che era la maniera di Loria per entrare in un clima di simpatia; ma era un evviva che mi persuadeva poco e mi sonava come una convenzionale dichiarazione d'intesa fra lo scrittore e il proprio critico. Ma vedo oggi, rileggendo una nota degli *Scrittori del Novecento*, che De Robertis, nonostante un fondamentale riconoscimento, si era dimostrato piuttosto sospettoso e restio verso la narrativa di Loria. Così ho cominciato a capire meno la ragione di quei clamorosi *evviva* e li ho intesi piuttosto come un segno di sincera cordialità umana; e d'altra parte, il bilancio ch'io m'ero fatto di Loria come di un letterato caffettiere, tornando alle origini della sua opera di scrittore, mi si è rivelato del tutto abusivo.

Devo anzi dire che la lettura di Loria, e proprio di Loria, mi è parsa solo oggi particolarmente ricca di indicazioni, nel senso cioè che essa viene a scombinare certi quadri, certe tabelle di valori o definizioni strutturali della narrativa del Novecento che avevamo delineato dentro di noi con qual-

che compiacimento di sistemazione. Ad alcuni Tiraboschi o Quadrio, giovani e meno giovani (ma anche tra i molto giovani non ne mancano), epitomisti professionali della letteratura di questo mezzo secolo, verrà spontaneo il rilievo che troppo tardi giungemmo ad accorgerci di Loria narratore, ma la verità è che la critica italiana non si è mai accorta troppo di Loria, e già da tempo egli era dimenticato o ignorato, o almeno più conosciuto per la sua presenza umana che per la sua opera di scrittore rapidamente consumatasi e ormai lontana.

Loria pubblicò tre libri in un breveolgere di anni: *Il cieco e la bellona* (Firenze, Edizioni di Solaria, 1928), *Fannias Ventosca* (Torino, Buratti, 1929) e *La scuola di Ballo* (Firenze, Edizioni di Solaria, 1932). Tre gettoni che sul tappeto verde delle nostre esperienze d'oggi suonano tutti in una certa maniera strana, ma non è un suono falso. È una moneta senz'altro fuori corso: rispetto a quelle che si spendono oggi il conio è diverso, ma non per questo la lega è meno genuina.

Anzi. E si può cogliere qui appunto la quintessenza istruttiva della lettura di Loria. Non a caso abbiamo fatto il nome di *gettoni*, proprio perché la narrativa d'oggi è fatta in gran parte di *gettoni* lanciati in una collezione ormai famosa e alla quale certamente resterà legato un capitolo omogeneo della narrativa del nostro secolo, ma gettoni che non saranno pagati mai (tranne eccezioni rarissime: per esempio *Fausto e Anna* di Cassola) o tramutati in valori stabili o definibili nel bene e nel male. L'equivoco del « gettonismo » d'oggi è quello derivante dal realismo equivoco di Elio Vittorini che dette il suo patrocinio alla nota collezione di Einaudi. Dall'ostentato pedagogismo sociale del *Sempione* Vittorini, in una fase di crisi delicatissima, tornò alla sua « letteratura » senza infingimenti o sovrastrutture aliene dalle sue più vere qualità; ma neppure questa, anzi tanto meno, poteva bastare alla sua intelligenza, donde il conseguente fenomeno del silenzio. Il neorealismo dei gettoni si ricorda ancora del remoto impulso derivatogli da un esempio come *Conversazione in Sicilia*, ma c'è poi di mezzo la conversione di Vittorini alla letteratura,¹ la sua insofferenza per quello stesso pedagogismo che aveva potuto far credere ch'egli fosse un narratore *engagé*. Donde un neorealismo ridottosi ad accademia verbale: non già un naturalismo ideologico (che sarebbe troppa ingenuità), ma quasi diremmo un naturalismo espressivo. Né d'altronde una soluzione troppo migliore può essere quella offertaci dal pedagogismo in chiave storica del Pratolini di *Metello*, dopo il caso felicemente isolato delle *Cronache*.

Fuori da questo realismo equivoco, nata prima che esso nascesse, la narrativa di Loria non è d'altronde un esempio di letteratura; e qui sta appunto il suo valore di esempio. Eppure essa era stata coltivata nell'*hortus* molto

¹ Arnaldo Bocelli in un suo *Ricordo di Loria* (« Il Mondo », 5 maggio 1957) scriveva una cosa giusta e che andrebbe più meditata: « Vittorini e Pavese muovono ben da 'Solaria' ».

conclusus di « Solaria » che fu il vivaio di quel particolar genere di scrittori (non diciamo proprio di quegli stessi) sui quali si fortificò il concetto (in verità non troppo filosofico) di *letteratura*, che alcuni esegeti ed ermeneuti di cose del Novecento, in vena d'infelici improvvisazioni ideologiche, se non addirittura dogmatiche, sostituirono a quello altrettanto gratuito di *poesia* che era stato inventato dal Croce. Cosicché ci s'illuse di aver compiuto una qualche rivoluzione copernicana quando fu messa sugli altari, al posto della *poesia*, la *letteratura*, dea altrettanto falsa e bugiarda e che in più denunciava un imborghesimento ulteriore ed estremo nel modo di registrare i fasti degli scrittori. Eppure in quel clima di assoluto disimpegno nel quale si era trovato finalmente il modo di continuare a scrivere senza essere disturbati dai fascisti (anzi in alcune pagine critiche di quegli anni felici si usarono purissime espressioni squadristiche nell'intento di convertire alla *letteratura* chi fosse ancora restio), Loria non fu un letterato « inutile ». Non tentò il romanzo, ma i suoi racconti non ebbero mai carattere di capitolo né la sua narrativa si confuse mai con la prosa d'arte (sebbene la sua scrittura fosse sempre vigilata, saporosa, perfino preziosa): proprio perché Loria non si fermò mai agli oggetti; anzi la sua fantasia, nel suo afflato unitario, evitava il frammentismo e l'uomo restava sempre al centro della sua zona d'osservazione. (Nel '28, lo stesso anno del *Cieco e la bellona*, appariva *Tempo innamorato*, il primo libro della Manzini, dove l'identificazione tra la prosa d'arte e la narrativa raggiungeva il suo massimo, tutto a scapito della seconda, naturalmente). Né d'altronde i racconti di Loria risentivano dei caratteri di un certo post-naturalismo che circolava ampiamente in Italia come ricetta ancora valida per scrivere romanzi e racconti. Valga per tutti il caso di Tozzi che arrivò a far passare per ispirazione dostoevskiana i cascami naturalistici e provincialmente riecheggianti di *Tre croci*, o valga un esempio più contemporaneo al Loria: quello di Cicognani o di Palazzeschi. Anche l'umorosissimo Palazzeschi del *Codice di Perelà* aveva ripiegato sulle facili soluzioni del naturalismo piccolo-borghese;² e in che cosa consistesse questo naturalismo si è detto: soprattutto nella riproduzione di una parabola metafisica secondo la quale si descrive la decadenza irrevocabile del personaggio protagonista riassumendola in una specie di romanzo microscopico (alla maniera stessa che avevano struttura di romanzo molti racconti del Verga).

Il racconto di Loria ha tutt'altro carattere, e il suo naturalismo è se mai di tutt'altra specie. Si pensi al taglio di certi racconti di Maupassant, che è quello forse più vicino alla visione di Loria. La porzione di realtà che Loria considera non è mai identificabile in un arco completo di esperienze, dall'inizio alla conclusione della parabola; è bensì un tratto di realtà aperto ai due lati: potremmo dire, naturalisticamente, una *tranche* prelevata da un più vasto tessuto, e tale da avere in sé i motivi necessari dell'antefatto e dell'epilogo,

² Rimandiamo al nostro « ritratto » di Aldo Palazzeschi apparso in « Belfagor », 1956, n. 2, pp. 158-179.

senza che tuttavia quell'antefatto e quell'epilogo siano espliciti. Anzi, veramente, nelle cose migliori di Loria non si distingue mai fra questi tre elementi: antefatto, azione, epilogo; essi appaiono bensì equivalenti nel quadro di una realtà immobile, dove niente può accadere che non sia accaduto o che non accadrà di nuovo. In questo senso si potrebbe ricordare del primo volume, *La tromba*; del secondo *Le sirene*; ma soprattutto del terzo, *Il caffè arabo*, *La casa ritinta*, *Il muratore stanco*, *L'ora sul mare*, *La danza sul prato*. Sono questi ultimi i racconti dove si fa più umana l'intenzione fantastica dei primi volumi. Se nelle prime sue cose Loria indulgeva spesso alla dolce tentazione di un abile e prezioso trucco, ora, nel terzo libro, l'apparato romantico (rivisto attraverso la lente deformante del racconto popolare ottocentesco) di novelle come *Il cieco e la bellona* o *Fannias Ventosca*, cedeva di fronte al senso di una realtà viva, di una vita quotidiana riscoperta, ma infine una vita nella quale appunto erano riconosciuti e verificati gli stessi segni che distinguevano il mondo eccezionale dei primi racconti.

E spieghiamoci meglio. Si pensi al primo volume. Loria è lì soprattutto scrittore antirealista. Anche se intorno ai personaggi vagano frammenti di realtà quotidiana, l'abilità dello scrittore sta appunto nello sbiadire, nell'invecchiare i contorni di quella realtà, per arrivare così a un tono unitario di leggenda in una misura di romanticismo avvertito del suo stesso giuoco che ci fa pensare a certe *rêveries* demussettiane sospese tra l'esaltazione fantastica della trama leggendaria e l'ammaestramento simbolico.

Si veda uno dei racconti più tipici e suggestivi, anche se non dei più nuovi e belli, *Il cieco e la bellona*: « — Dove siamo? — chiese il cieco. — Vicino alla salita — rispose la Bellona e si volse a mirar con rimpianto la strada piana e grassa di fango da cui dovevano staccarsi. — E che ore saranno?... » (p. 227). Il cieco di Loria non è un *aveugle* maeterlinckiano. Non esiste qui intenzione precisa di simbolo; se mai piuttosto una suggestione romantica di simbolo, sottolineata da una sensibilità imaginifica, da un senso assai fine della regia che nella solitaria cornice di una campagna piovosa e invernale colloca le due figure randagie. Una scena alla quale si sostituiranno quelle delle molte avventure a cui i due personaggi vanno incontro (avventure con un sapore di remota cronaca nera fatta mito nella fantasia popolare), senza che tuttavia sia mai turbato quell'impasto di luci appannate da vecchia oleografia. In quelle avventure sta il senso picaresco del raccontare di Loria (di cui tanto si è parlato), senza che tuttavia il cieco sia il *mal ciego* di *Lazarillo de Tormes*, ché in Loria c'è sempre una partecipazione struggente a quel simulacro di vita di cui i suoi personaggi partecipano, anche quando si tratti dell'ultima monferrina della Bellona durante quella strana occasione che la riporta sulle tavole di un teatro: « La vecchia, eccitata, si festeggiava in sottanino di garza, rideva, batteva le mani e sghignazzava sgambettando come una birba di sedici anni. — Ballerò fin che ho fiato. Sono stata una ballerina famosa, io. La Bellona.... l'avrete pur sentita nominare? — Le abbigliatrici rimediarono alla mancanza di giarrettiere legandole certe calze rosse alle

cosce con dello spago; poi le infilarono un paio di scarpini sganasciati, e si misero a gara per tingerle orrendamente il volto grinzoso e il naso bitorzoluto » (p. 242). Ce n'è abbastanza per la fantasia di Maccari; eppure non c'è in Maccari lo struggimento patetico che è in Loria, la convinzione che la vita d'ogni giorno nasconda sotto la crosta dei belletti o sotto il luccicore falso dei sorrisi stereotipi la faccia vecchia e grinzosa della Bellona, la sua disperazione professionale e la sua speranza senza ragion d'essere.

Così si dica per le *Sirene*, un racconto di *Fannias Ventosca*: Edmea e Colomba potrebbero apparire a prima vista due buffe palazzeschiere (*ante litteram*); ma nella sensibilità di Loria c'è uno strazio più sottile che mancherà in Palazzeschi (che d'altronde era stato per altre ragioni tanto più grande scrittore). Le due vecchie in cerca di un'avventura d'amore sollecitata da un desiderio che è diventato abitudine stanca, e che pure non potrà essere mai realizzata (più per le inibizioni di un loro strano timore verginale che per un'impossibilità di fatto), sono due creature intinte di quella particolare sensibilità decadente di cui ci ha dato gli esempi più vistosi Tennessee Williams; due creature lacerate tra la disponibilità e il non potere, fino ai limiti del patologico. Il decadentismo di Loria è tutto imperniato in una sua riprova angosciata dei miti stessi del decadentismo; è appunto un decadentismo maturo e cosciente (come sarà quello di Tennessee Williams) che non sa più prestare una larva di bellezza ai cenci o alle parrucche di Basiliola, ma che in ogni simulacro della bellezza non può fare a meno di vedere, in un ritorno di disperato e stanco dubbio romantico, la polvere, gli abiti scenici, i cosmetici delle eroine dannunziane; finché in un giuoco di perenne reversibilità fra realtà e mascheratura, quella stessa deturpazione si ricomponesse in idea di bellezza: « A fissar l'amica sotto la luce di un lampione Edmea la scopriva così diversa, ora, così spoglia di tinture, con invecchiata, ma riconoscibile una faccia graziosa e quasi di bimba in pianto, che il suo gran desiderio era di somigliarle, e si cacciava le dita nelle scodelle nere delle occhiaie a portar via quel nero, e si mordeva le labbra, fino a sentirle brucianti e vive di dolore » (p. 141).

Si è detto che nell'ultima raccolta, *La scuola di ballo*, abbandonate del tutto le leggende romantiche, c'è un senso più scoperto della vita, con sempre tuttavia la stessa mistione di realtà e di simbolo; e il simbolo è, dialetticamente opposto al desiderio di amare, la larva di una vecchiezza, un *memento mori*, una « stanchezza di essere » implicita in tutte le cose. Si veda *Il caffè arabo*, che è una delle cose più intense di Loria, con la ricerca di una evasione illusoria riposta in un guardaroba di vecchi costumi. Oppure *La parrucca*, dove il simbolo raggiunge l'evidenza e la concretezza di una situazione freudiana: il desiderio della ragazza deviato sull'assillante lavoro della parrucca bianca per il cocchiere, finché l'amore sarà consumato solo dopo l'abolizione del simbolo. Oppure *Il muratore stanco*, con l'apparizione della donna nuda nel caldo della sua stanza e lo strazio dell'uomo ad accorgersi che anche il figlio partecipa di quella stessa visione; o *La serra*, o *La danza sul prato* o

La scuola di ballo, con le loro figure di vecchie querule e implacabili, quasi un'ammonizione grottesca o una promessa spaventosa nei confronti di un presente dolce, abbandonato a un'incontrollata deriva.

Non è molto spiegabile il perché del silenzio di Loria per molti anni dopo il suo ultimo libro di racconti. Eppure la qualità della sua narrativa non era certo di quelle che potessero trovare difficoltà nei confronti del regime; e poi, la sua opera di narratore era fiorita proprio quando il regime si era ormai affermato. Ma come molti altri intellettuali del suo tempo, Loria, nella serietà del proprio lavoro letterario, traduceva una passiva resistenza al fascismo, e, appunto sul piano strettamente resistenziale, il silenzio poteva valere anche di più. D'altronde ogni genesi prospettata sarebbe un processo alle intenzioni. Basti dire che Loria riprese a lavorare con gli anni della guerra e proprio in clima di persecuzione razziale: una maniera forse di protesta, una dichiarazione di sopravvivenza a tutti i costi. Nel disorientamento della guerra, sul primo numero di « Argomenti » (marzo, 1941), una rivista quasi clandestina diretta da Alberto Carocci e Raffaello Ramat, che affondava le proprie radici nell'esperienza più positiva di « Solaria », Loria pubblicava alcune sue poesie con lo pseudonimo di Lorenzo Valla. Leggiamo *Inverno*:

Per nudità la terra si snatura:
tra i sassi il pugnito po offre sanguigna
la tentazion della bacca matura
e la vigna nel pendio delle valli
è sterpame scampato al focolare;
sul fiume i salci son rossi coralli.
Riflessi acuti di sole smagrato
danno ai cipressi, guardiani dei colli,
le lance d'oro su nera armatura;
in fondo al solco giace abbandonato
il legno di un aratro: la casa senza fumo
torna viva per virtù di un latrato.

Cercare ascendenze a questi versi non sarebbe difficile; ma quel che importa è dire che Loria trovava ora più che mai nella letteratura la sua più certa evasione; confermata dalla pubblicazione (nei numeri 3-8 della stessa rivista) di una nuova opera di narrativa che restò incompiuta: *Le memorie inutili di Alfredo Tittamanti*. Proprio in quella prospettiva perduta tra un'infanzia e una giovinezza immaginarie, in una *recherche* lucida e dolorosa era la via dell'evasione. Ancora qui ritroviamo i miti dei primi racconti: la scoperta della donna: « Nel pulviscolo del sole raggiante dai vetri più alti scoprimmo la dorata bianchezza di Ginesia nuda e in piedi sopra un dado di legno » (« Argomenti », n. 3, 1941, p. 25). Oppure la prima conoscenza dell'amore nella casa di tolleranza (*ivi*, n. 4, p. 25) che ci richiama a quel sentimento della gioventù sciupata, sgualcita, caratteristico dei primi racconti: si pensi al *Fratellino* nella *Scuola di ballo*. E ancora resta delle prime cose il colore picaresco, sia pure più dosato e portato in una più quieta dimensione familiare, e una lucidezza fantastica che, lontanamente, fa pensare al primo Bontempelli.

Che cosa avesse voluto riproporre di se stesso Loria con *Endymione* (Firenze, Edizioni di Letteratura, 1947), non sapremmo ben dire. Datato del 1942, *Endymione* è la storia di un sogno: nel bel mezzo della guerra! Apparso nel 1947, suonava polemicamente come un esempio di antirealismo. Certamente in Loria si ripercoteva l'influenza dell'ambiente letterario fiorentino, restio ad ogni soluzione realistica, tenacemente ancorato alle splendide chimere della sua letteratura. Si pensi a uno scrittore come Landolfi (il memorialista *inutile* per eccellenza). La vita vera di Endymione è il suo sognare, il suo non vivere. Il suo farneticare sonnacchioso ha in sé ancor molto del rifiuto alla vita che era nei sogni di Aligi. E lo stesso dicasi delle altre cose ancora inedite che Loria scrisse per il teatro: *Il prigioniero mal consolato* e *Il giocatore e la fortuna* che possono ricevere una giustificazione soltanto alla luce dei primi racconti dello scrittore, i più fantastici e carichi di simbolo, ma di per sé non riescono a definirsi e denunciano una tematica in via di esaurimento. La funzione storica di Loria era ormai finita: diciamo quel suo modo di resistere evadendo (nel dolore di un mondo decaduto, senza redenzione). Confessare la propria malattia poteva ancora essere un fatto di sincerità, di fronte alla dubbia accademia del nuovo realismo impressionistico. Loria volle tentare uno sforzo supremo: la liberazione da sé medesimo raggiungibile solo nella *sagesse*. Ed ecco il volumetto delle *Settanta favole* (Firenze, Sansoni, 1957). Non un libro postumo, e perciò un libro del quale Loria era ancora pienamente responsabile. Ma è una *sagesse* letteraria, da rondista quasi: un Leopardi tradotto in suggestione di stile. E in questo, Loria dichiarava la sua appartenenza a una generazione che nello stile appunto riponeva il proprio ideale di educazione umana e di nobile saggezza. Ma che era lo stile delle favole senza più gli umori del decadente, se non un esercizio decadentistico declassato a pura geometria?

Così si concludeva la parabola di Loria: uno scrittore fedele alla propria educazione e alla propria sensibilità, in una persistenza pericolosa che doveva portarlo all'isterilimento. Ma questo è appunto il segno di un vero scrittore (gli altri, e così i critici, possono senza pena mutare come muta vento). Proprio in quella fedeltà è la riprova della sua indicazione storica: una riprova che ci è poi tutte le volte riproposta da quel suo dolore autentico, da quel suo vagabondare alla ricerca delle proprie sensazioni, a scrutare il fondo delle proprie sottili angosce: che non era ancora la costruzione di un mondo nuovo, ma era comunque la partecipazione non formale e non periferica alle esperienze di un mondo verso il quale emergevano, impliciti in quella stessa pena, inappagamento ed accusa.

LUIGI BALDACCI

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Una ristampa delle opere editte di Arturo Loria e una raccolta degli scritti inediti o sparsi sono in progetto presso l'Editore Mondadori. E prevedibile che soprattutto la raccolta del secondo gruppo di scritti richieda molta cura e sarebbe pertanto inutile

tentarne in questa sede anche un approssimativo elenco. Ci limitiamo pertanto a indicare le opere fondamentali, avvertendo che tra le collaborazioni meritano particolare attenzione quelle a « Solaria », « Argomenti », « Letteratura », « Il Mondo ».

Il cieco e la bellona, Firenze, Edizioni di « Solaria », 1928; *Fannias Ventosca*, Torino, Buratti, 1929; *La scuola di ballo*, Firenze, Edizioni di « Solaria », 1932; *Memorie inutili di Alfredo Tittamanti*, in « Argomenti », 1941, 3-8; *Endymione*, Firenze, Edizioni di « Letteratura », 1947; *Settanta favole*, Firenze, Sansoni, 1957. Tra le cose di teatro, *Il prigioniero mal consolato* e *Il giocatore e la fortuna*, benché entrambi rappresentati (il primo nel 1949, il secondo nel 1955), sono ancora inediti.

Per gli scritti critici su Arturo Loria ci limitiamo a riprodurre la scheda bibliografica fornita da LUIGI RUSSO nei *Narratori*, Messina, Principato, 1951 (II ed.), avvertendo che recentemente molti sono stati gli articoli dedicati a Loria in occasione della sua morte, mentre, all'atto di consegnare il nostro manoscritto non è ancora apparso un ampio saggio di Guglielmo Alberti destinato a uno dei prossimi numeri di « Letteratura », insieme con altre testimonianze sullo scrittore. Mentre questo ritratto era in corso di stampa, è apparso un articolo di EMILIO CECCHI sul *Corriere della Sera* del 10 luglio.

E. MONTALE, nella « Fiera letteraria », 13 maggio 1928 e in « Pegaso », 1930, n. 7; *Omaggio a Arturo Loria*, nell'« Italia letteraria », 12 febbraio 1933; E. CECCHI, in « Pegaso », 1929, p. 117; G. FERRATA, nel « Lavoro », 11 giugno, 1930 e nell'« Italia letteraria », 3 luglio, 1932; B. TECCHI, cfr. *Maestri e amici*, Pescara, Tempo nostro, 1932 (data della Prefazione), pp. 215-223; G. DE ROBERTIS, cfr. *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp. 307-310.

MISCELLANEA E VARIETÀ

BEMBO E IL PETRARCHISMO ITALIANO DEL CINQUECENTO

Ci sarebbe assai difficile dare una esatta ed esauriente definizione del petrarchismo, se ne fossimo richiesti: il fenomeno ha tali implicazioni storiche e così vari e talora lontani aspetti — dal petrarchismo del Petrarca a quello del Bembo, a quello di Alfieri o di Ungaretti — da non poter essere fissato senza gravi e vistosi residui in una formula di comodo. Certo è, a voler risalire alle sue origini, che esso per tanto piglia corpo e concretezza storica, per quanto l'italiana civiltà delle lettere più profondamente si intride di ficiniano platonismo e tende, attraverso una faticosa coiné, ad una lingua dichiaratamente nazionale e letteraria. Si potrebbe affermare, tuttavia indulgendo a quanto di spigoloso e diciamo pure di stiracchiato è in siffatte rapide, ma pur utili schematizzazioni, che esso petrarchismo è indirettamente proporzionale all'imitazione e al culto linguistico di Dante, che vanno costantemente cedendo fino alla ben nota ed aperta condanna di Pietro Bembo.¹

Del petrarchismo italiano del Cinquecento ha voluto fissare i fondamenti storici ed i peculiari caratteri, in un suo solido libro, Luigi Baldacci;² al quale bisogna subito dare atto di non essersi abbandonato a descrivere genericamente e per linee generali un fenomeno tante volte apparso ambiguo e sfuggente, ma di averlo decisamente aggredito e ricostruito dall'interno con quella sicura coscienza storica, che non trascura elementi di biografia, di costume e di civiltà, utili alla incisività del disegno intrapreso.

Il Bembo è l'argomento sul quale assai a lungo e con grande impegno si ferma l'attenzione del Baldacci. E non a torto, naturalmente; ché proprio nella sua epistola *De Imitatione* e in quanto di essa passa nelle *Prose della volgar lingua* sono talune fondamentali pietre dell'edificio del petrarchismo cinquecentesco. Si tratta, è ovvio, fra l'altro, del principio d'imitazione, nell'epistola tuffato ancora nell'assorta contemplazione platonica di una « recte scribendi speciem quandam, divinam illam quidem et cui nihil desit, atque omnino absolutissimam »³ e nel trattato piegato ad esigenze retoriche e precettistiche. Al Baldacci non sfugge che il problema dei rapporti fra i due scritti è da risolversi nell'altro della partecipazione del Bembo al platonismo (p. 12); ed egli si rende esatto conto che la distanza che divideva il retore veneziano dal suo elegante collocutore, dal Pico, era assai meno sensibile di quanto essi stessi pensassero. « A voler cogliere il punto chiave del pensiero critico bembiano — egli scrive a pp. 15-16 — è necessario tener presente da un lato la sua abitudine platonica che lo condurrà ad un'istituzione precettistica, dall'altro il suo punto di originalità vera per il quale con nuovissima coscienza sosterrà l'identificazione della *perfecta ratio* non già solo nella metafisica sede della mente divina, bensì in ultima analisi e all'atto pratico nell'ambito stesso del mondo storico: Cicerone e la stessa *speciem* del bene scrivere finiscono per identificarsi risolvendosi l'uno nell'altra ».

¹ P. BEMBO, *Prose della Volgar Lingua*, a cura di M. Marti, Padova, 1955, p. 89: « Che mentre che egli di ciascuna delle sette arti e della filosofia, e, oltre a ciò, di tutte le cristiane cose maestro ha voluto mostrar d'essere nel suo poema, egli men sommo e meno perfetto è stato nella poesia.... »; e il brano si chiude con la famosa comparazione del « bello e spazioso campo di grano.... tutto d'avena e di logli e d'erbe sterili e dannose mescolato », riferita al poema. Analoga condanna linguistica si veda a p. 161.

² LUIGI BALDACCÌ, *Il Petrarchismo italiano del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, p. 276.

³ Nell'edizione curata da G. SANTANGELO (Firenze, 1954) a p. 43.

In questa suggestiva e ferma osservazione del Baldacci è felicemente fissata tutta intera la posizione di lui di fronte al Bembo; e da essa — a ben guardare — deriva il successivo sforzo da parte del critico di fissare le consonanze e le varie risoluzioni di particolari elementi tra epistola e trattato, e l'affermazione che le *Prose* « derivano.... dal *De Imitatione*, sia pure episodicamente, la disposizione aperta a una visione storica dei fatti linguistici e rettorici » (p. 22).

Qui s'annida un pericolo che non ci sembra sia stato del tutto evitato dal Baldacci, nello svolgersi della sua sempre attentissima argomentazione; di qual natura sia quella « visione storica dei fatti linguistici e rettorici » nel Bembo. Nel *De Imitatione*, si osserva qui giustamente, la *recte scribendi species quaedam divina* si era identificata in Cicerone ed in Virgilio; nelle *Prose* è identificata in Petrarca e in Boccaccio. Ma noi saremmo un po' restii ad ammettere che nell'epistola « il senso della tradizione diventa.... addirittura sensibilità storica » (p. 19), dalla quale deriverebbe nel trattato « un dissenso fondamentale tra i propri assunti linguistici e il proprio carattere di poetica » (p. 22); anche per ragioni cronologiche. E vero che, come scrive M. Sansone, « l'ideale platonico della bella forma si incontra con la realtà storica dell'opera del Petrarca »;⁴ ma questa affermazione noi non tradurremmo nell'altra della coscienza nel Bembo di una prospettiva storica (e si veda ancora la p. 22); bensì la intenderemmo come assunzione platonica e misticggiante di un particolare, per noi, e storicamente definito fenomeno letterario (il Petrarca del *Canzoniere*, appunto). Il Bembo condanna genericamente i predanteschi, che scrissero « cotali cose sciocche e di niun prezzo, che oggimai poco si leggono »;⁵ in un volgare « rozzo e grosso e materiale », che « molto più oliva di contado che di città », ed in rime « piene di materiali e grosse voci altresì »;⁶ e condanna anche la letteratura toscana del secondo Quattrocento: « ita depravata multa atque perversa jam a plurimis ea in lingua tradebantur, obsoleto prope recto illo usu atque proprio scribendi.... », ⁷ trascurandola nelle sue *Prose* e respingendo l'uso della lingua parlata nelle buone prose e poesie. Alla luce di queste affermazioni e di tutto il pensiero e dell'attività letteraria del Bembo occorre quindi giudicare l'introduzione al II libro delle *Prose*, che non costituisce prospettiva storica, bensì deciso contrasto alla platonica luminosità degli *optimi*, dei più vicini alla *recte scribendi species*. Vi si opera, cioè, un netto riporto ad una misura ideale immutabile e precostituita. E del resto, se da una parte occorre l'identificazione di una *recta ratio* con Cicerone o con Boccaccio, con Virgilio o con Petrarca, bisognerà rilevare, dall'altra, che l'ansia di approssimazione alla perfezione non conosce soste nel Bembo, e che l'esito finale della sua *imitatio* va sempre oltre i limiti raggiunti dai suoi modelli *optimi*. E questa la vera conclusione della « prospettiva » disegnata all'inizio del citato II libro delle *Prose* (« non pare che ragionevolmente questa lingua.... così tosto si debba esser fermata, per non ir più innanzi »; ⁸ e nell'epistola: « quem *anteire* maxime cupimus, eum maxime imitemur;... adhibenda cura erit, ut illum *anteire* valeamus », ⁹ fino a dissolvere l'imitazione nell'invenzione, attraverso una tesa ed appassionata *aemulatio*. Giungeremo allo scopo soltanto « si id perficimus, ut quae mutuati sumus ipsi, ea *splendidiora illustrioraque* nostris in scriptis, quam in eius a quo sumimus, conspiciantur; ut non minor in exornando laus, quam in inveniundo fuisse videatur ». ¹⁰ Queste considerazioni potrebbero forse esser utili almeno ad attenuare, se non a respingere, l'affermato dissenso nelle *Prose* tra precettistica linguistica e poetica platonica. Altra probante testimonianza potrebbe essere l'indifferenza, tale da sembrar perfino ostentata, del Bembo verso il divam-

⁴ M. SANSONE, *Lettura delle Prose della Volgar Lingua*, nel vol. *Studi di Storia Letteraria*, Bari, 1950, p. 16.

⁵ P. BEMBO, *op. cit.*, p. 16.

⁶ *Ivi*, p. 36.

⁷ *De Imitatione cit.*, p. 53.

⁸ P. BEMBO, *op. cit.*, p. 50.

⁹ *De Imitatione cit.*, p. 56.

¹⁰ *Ivi*, p. 59.

pare della questione della lingua in tutte le regioni d'Italia. La sua precettistica ha veramente un contenuto spirituale diverso da quello dei discettatori, che di lui fecero ora un idolo, ora un bersaglio; ¹¹ la sua grammatica è proiettata nel cielo di un'estetica; la sua regola ci riporta ad un etimo di eternità, fuori della storia: «... è da vedere che alle nostre composizioni tale forma e tale stato si dia, che elle piacer possano in ciascuna età, e ad ogni secolo, ad ogni stagione esser care». ¹² Cosicché nella *variatio* non può «apparire evidente il fallimento totale degli strumenti più intenzionalmente critici del Bembo», come invece, pur con logico e coerente sviluppo di pensiero, dal quale tuttavia ci permettiamo di dissentire, afferma il Baldacci (p. 29); né essa si risolve criticamente per il Bembo nell'«ammettere nel proprio sistema il segno più palese di una sconfitta, o come dire di un nulla di fatto» (*ivi*). Che anzi nella *variatio* bembesca è un'altra prova del vino nuovo di cui vengono riempiti gli otri vecchi: le parti della retorica «sono in gran parte quelle medesime... che si considerano eziandio ne' latini componimenti», ¹³ e fra di esse la *variatio*. La quale, nel Bembo, è una capacità temperatrice e raffrenatrice degli opposti, cioè della gravità e della piacevolezza, affinché non s'ingeneri nell'arte fastidio e sazietà: la capacità, dunque, di raggiungere e tenere il tono «mediocre», cioè la più pura e adeguata espressione artistica di quella platonica legge d'armonia, etica insieme ed estetica, che è nel cuore della civiltà rinascimentale. Qui è da cogliere, a nostro avviso, la direzione della «missione storica» del Bembo, che il Baldacci invece vedrebbe nella «disposizione sintetica del poetico imitatore» (p. 30); è una direzione che ci permette di afferrare l'unità di quella non angusta anima pur attraverso la trama fitta dei precetti e dei giudizi; e di unire e chiudere in ideale cerchio le *Prose agli Asolani*.

Ma — e qui entriamo nel cuore della viva, robusta e in certo senso polemica trattazione del Baldacci — l'aspetto retorico non esaurisce il petrarchismo cinquecentesco: «Ci si rivolse... al Petrarca nel segno delle coincidenze spirituali che il Cinquecento riconobbe nel *Canzoniere*» (p. 47); ed il Petrarca era anche l'esponente di una tradizione cristiana in cui potevano riconoscersi le esigenze più profonde del secolo ed il senso d'arte dell'Umanesimo: «Tale aspetto che potremmo chiamare dell'*imitatio vitae* allato a quello dell'*imitatio stili* appare generalmente trascurato o ignorato, mentre esso ha un'importanza grandissima nella storia del petrarchismo» (*ivi*). È osservazione giustissima. Si vedano i commenti al Petrarca dei primi decenni del Cinquecento, sulla guida di queste pagine del Baldacci (48 sgg.), e si osserverà la ricchezza di notazioni psicologiche più che letterarie, il desiderio di ricostruire e di rivivere una vicenda avventurosa e ideale, la valorizzazione del *Canzoniere* come documento di vita, oltre che di arte. E non si avrà difficoltà a concludere col Baldacci che «quello che fu chiamato il petrarchismo del Petrarca e che effettivamente costituì una parte notevole e non positiva della lirica cinquecentesca, derivò... non già da una lettura formalistica del Petrarca, bensì da quel complesso inventario miracolistico che il platonismo aveva autorizzato e che, in accezione generale, può esser considerato l'aspetto contenutistico, l'intenzione filosofica di quella lirica» (p. 56-57). Ed ancora, assai opportunamente: «Dei casi d'amore la poesia del Petrarca è interpretata come la esemplificazione e la riprova... Il *Canzoniere* è anche, dunque, uno specchio di vera penitenza, come abbiamo detto. Oltre ad offrirsi come manuale d'amore, esso si offre come libro di meditazione, come indicazione esemplare nella virtù e nell'errore» (p. 58). Si arricchisce così di una illuminazione etica generale il compromesso autobiografico tante volte implicito nella lirica del petrarchismo cinquecentesco, pur evitandosi il pericolo di giudizi ingenuamente psicologistici, attraverso l'esame di quello che «potremmo chiamare il

¹¹ Cfr. il recente interessante volumetto di B. T. Sozzi, *Aspetti e momenti della questione linguistica*, Padova, 1955; partic. il Cap. III.

¹² P. BEMBO, *op. cit.*, p. 38.

¹³ *Ivi*, p. 54.

rovescio della medaglia rispetto all'interesse tecnico e retorico che la critica del petrarchismo ha inteso di far apparire come esclusivo » (p. 73). Sotto questo profilo riasume tutta la sua importanza, ai fini del concreto poetare ed in una direzione che va dalla cultura al costume, la trattatistica d'amore del primo Cinquecento, in quella sua zona ambigua tra filosofia e letteratura: ed è nel Varchi — secondo le conclusioni del Baldacci — che confluiscono le varie dimensioni delle letture accademiche e dei commenti esegetici del Petrarca con la trattatistica d'amore (p. 84), fino al cristallizzarsi di situazioni e di posizioni e di linguaggio in una regione metafisica. Non tuttavia dalla trattatistica d'amore deriva la situazione « spirituale » dei canzonieri petrarcheschi del Cinquecento, secondo la quale dalle lodi di una beltà terrena si passa al pentimento d'amore fino al segno conclusivo della preghiera; poiché appunto questo segno conclusivo — la sorte dell'anima nell'al di là — non è condizionato da una precisa ambizione filosofica secondo lo spirito di una libera contemplazione dall'alto della scala percorsa (p. 98 sgg.); e neanche deriva dal platonismo ficiniano, che ignora il rapporto tra uomo e Dio « nel segno dell'infinita misericordia divina nella quale l'uomo spera senza poter 'contemplare'; nel segno insomma del Crocefisso, di fronte al quale avrà solo valore la preghiera » (p. 103). La matrice di quella situazione « spirituale » dei canzonieri del Cinquecento è invece, proprio negli *Ascolani* del Bembo, e, attraverso di questi, nel *Canzoniere* petrarchesco, visto — lo si è detto — come libro di meditazione e come specchio di vera penitenza. Sarebbe merito del Bembo l'aver distinto un Petrarca dialettico e ficiniano da un Petrarca « spirituale », e d'aver sottratto quest'ultimo all'autorità dei filosofi, e d'averlo innalzato a paradigma morale in funzione di una precisa esperienza poetica. Negli *Asolani*, svincolati da ogni preponderante autorizzazione filosofica, è dato coglier principalmente la disposizione a ripercorrere la vicenda lirico-biografica del Petrarca, di là dalle affermazioni di Gismondo, di Perottino, di Lavinello, nelle parole del Romito; in una linea di sviluppo che, coincidendo con l'itinerario spirituale della generalità dei canzonieri cinquecenteschi, è quella stessa che il Bembo — con coscienza ancor maggiore che negli *Asolani* — traccerà nelle sue *Rime*. In queste, appunto, talune vicende biografiche sono tradotte in stilemi petrarcheschi per una ideale biografia poetica; e gli stessi carteggi amorosi testimoniano la tensione verso un'imitazione integrale del Petrarca — per una vita intesa come arte — nella vita, appunto, e nello stile. « Cosicché alla mossa di una sincerità psicologica incontrollabile sul piano dell'arte, succede un calcolo preciso e in funzione di una tematica strettamente petrarchesca ben diversamente dagli esempi di un tempo » (p. 159). I frutti sono tuttavia vistosi nel campo del costume letterario; ché quanto a poesia — nonostante lo sforzo d'afferrare una tenue vibrazione idillica — il Baldacci stesso confessa che il suo « processo di revisione non porterà a sensazionali eventi, né a rovesciare la situazione » (p. 126).

E questa, a nostro avviso, la parte più densa e nuova del libro del Baldacci: questo il miglior contributo alla conoscenza del petrarchismo cinquecentesco, derivante da una posizione chiara e assai precisa, il cui limite forse è proprio segnato dalla presenza di schemi talora un po' rigidi e di un certo meccanicismo di distinzioni. Vorremmo ricordare intanto il nome di Sperone Speroni, qui citato solo per il suo *Dialogo d'Amore*, a proposito di quel cristallizzarsi psicologico e linguistico della tradizione petrarchesca, che in lui — punto nevralgico del passaggio dal platonismo all'aristotelismo — è assai più evidente (ed è anche precedente) che nel Giacomini Tebalducci o nel Betussi, sui quali particolarmente si sofferma il Baldacci. La umanistica imitazione-creazione del linguaggio in senso lato petrarchesco da parte del Bembo è già scaduta ad aristotelica *ars dictandi* nel *Dialogo della Rettorica* dello Speroni;¹⁴ così come il paradigma del-

¹⁴ S. SPERONI, *Dialogo delle Lingue e Dialogo della Rettorica*, con Introd. di G. De Robertis; Lanciano, 1912. Si veda, per es., la p. 119 e sgg.: « ... parlando della sua donna, et di lei ora il corpo, ora l'anima, ora il pianto, ora il riso, ora l'andare, or lo stare, or lo sdegno, or la pietà, or la età sua, finalmente or viva or morta descrivendo, et magnifi-

l'amor timido è — del resto felicemente — fissato nel suo *Dialogo di Panico e Bichi*. Qui, nell'ambito speroniano, fermenta la crisi del petrarchismo, minato da quelle ambizioni aristoteliche, dalle quali è sempre lontana la precettistica bembiana. E d'altra parte, la interessante costruzione critica del Baldacci ci impone di delineare — non d'affrontare qui, né tanto meno di risolvere — un grosso problema. Ammessa la distinzione operata dal Bembo di un Petrarca dialettico e ficiniano da un Petrarca « spirituale », e l'offerta che egli fa di quest'ultimo Petrarca ai lirici del Cinquecento, quale è il rapporto tra il petrarchismo del Bembo e quello a lui precedente? Che valore avranno gli spunti (e più che spunti) « spirituali » dei canzonieri che sono al di fuori dell'influsso o della linea bembiana? Non sarebbe sufficiente, ce ne rendiamo conto, ricordare tra le rime d'amore dell'Ariosto il son. XXIII, « Come creder debb'io che tu in ciel oda », nel quale si invoca l'aiuto della misericordia divina, mentre si giudica l'amore come peccato (« se, gridando la lingua che mi sleghi. — Tu vedi quanto il cor nel laccio goda? »); se non si aggiungesse che il *Canzoniere* del Boiardo si sviluppa proprio secondo quel processo petrarchesco, dalle laudi di Madonna al pentimento d'amore, all'invocazione divina, per il quale — secondo il Baldacci — dalla matrice degli *Asolani* deriverebbe la « spiritualità » dei canzonieri d'amore del primo Cinquecento. Il *Canzoniere* del Boiardo si apre con un sonetto (« Amor che me scaldava al suo bel sole ») in cui l'alma « consumata, non che lassa — fuge sdegnosa il puerile errore », proprio come nel primo del Petrarca; e si chiude con una canzone nella quale s'afferma « che in tutto è pazzo e vano — qualunque aver diletto in terra attende », e poi con un sonetto, l'ultimo, in testa al quale si legge la seguente didascalia: ¹⁵ « Confessa a Dio il suo peccato; se ne dichiara pentito, e s'affida alla giustizia del Cielo che spera temperata dalla divina misericordia ». Ma più ancora potrebbe sorprendere il trovare gli stessi accenti e motivi « spirituali » e indubbiamente petrarcheschi, proprio — diciamo così — nel covo del platonismo, a Firenze, tra le rime del Magnifico Lorenzo. Si ricordi la sestina « Amor tenuto m'ha »: « Le nostre passion quanto sien vane — quanto il pianto e 'l dolore è fermo e certo, — e quanto è in vano ogni mortale sdegno.... »; oppure il sonetto « Come lucerna all'ora mattutina », nel quale si hanno a sdegno la donna e le sue bellezze « perché al suo degno amore il Ciel mi tira »; o qua e là altri componimenti. Insistendo in questa direzione si giungerebbe forse al Petrarca stesso senza soluzione di continuità, ed anche più 'in là: ché le rime pre-petrarchesche di pentimento d'amore e d'invocazione a Dio sono infatti tutt'altro che rare. E probabile, dunque, che maggior peso si debba dare all'intuizione del Dionisotti, secondo la quale il Bembo « si trova innanzi nella persona del Romito la tradizione medievale cristiana » ¹⁶ e che si debba inverarla nella ricerca degli spiriti nuovi fioriti in quei vecchi schemi. Né insisteremmo eccessivamente su di una distinzione retorico-« spirituale » del Petrarca nelle mani del Bembo, là dove l'Umanesimo aveva insegnato a cogliere nel valore della parola integro il valore della persona. Gli uomini del Rinascimento ebbero e videro il loro Petrarca e riconobbero in lui quella legge etico-estetica che era soltanto in loro. Quanto di petrarchescamente « spirituale » c'è nei loro versi, insieme con il fondamentale principio, che storicamente lo chiarisce, dell'imitazione-creazione, non ancora battuto in breccia da nuovi e più aridi fermenti, può esser solo giustificato — noi crediamo — dalle teorie e dalla sensibilità del primo Rinascimento: nulla di « spirituale » nelle postille del Bembo al *Canzoniere*. Un connaturato equilibrio evita di solito al Baldacci ogni posizione eccessivamente rigida; anzi acutamente egli mette in luce quanto di tradizione letteraria sia nella miracolistica d'Amore, e come,

cando, le più volte i propri nomi tacendo, mirabilmente ogni cosa dell'altrui voci suole adornare; chiamando la testa oro fino, et tetto d'oro; gli occhi soli, stelle, zaffiro, nido et albergo d'amore, le guancie or neve et rose, or latte et fuoco; rubini i labri, perle i denti; la gola et il petto or avorio, ora alabastro appellando; et questo basti.... ».

¹⁵ M. M. BOIARDO, *Il Canzoniere*, introd. e note di C. Steiner, Torino, 1927, p. 232.

¹⁶ P. BEMBO, *Gli Asolani e le Rime*, a cura di Carlo Dionisotti Casalone, Torino, 1932, p. XII.

anzi, i testi poetici abbiano influito, sotto questo aspetto, sui testi di tipo filosofico;¹⁷ e ci assicura della chiara coscienza, che egli ha, dei rapporti tra Umanesimo o platonismo e petrarchismo, quando scrive che il Bembo e il Della Casa « registrarono da angolazioni in fondo diversissime e distanti il dato storico più generale, l'Umanesimo, nel quale il movimento a cui essi partecipavano e davano voce, cioè il petrarchismo, veniva ad iscriversi » (p. 218); o quando afferma che la crisi del petrarchismo fu « un tipico riflesso » (p. 179) della crisi dell'Umanesimo.

Col Castelvetro la vicenda petrarchesca non è più assunta a norma di vita ed il Petrarca è perfino biasimato come ladro, piuttosto che lodato come poeta, dal momento che egli avrebbe spinto la propria raffinatezza artistica fino ai limiti del plagio. E la crisi si accentua nel Bonsi, nel Lapini, nell'Andreini, nel Cresci, che intenta addirittura un processo all'uomo e al poeta in coerenza con le tendenze controriformistiche ormai dominanti. Ma una crisi dall'interno, nello stesso ambito delle idee e della sensibilità bembiane, e nel vivo stesso dell'esperienza poetica, è già nelle rime del Della Casa. Qui, come ora s'è detto, è l'altro estremo, poeticamente valido, del petrarchismo. Pur essendo partito dal Bembo, ciceronianamente educato, il Della Casa non offre quella unitaria sistematicità caratteristica del petrarchismo bembiano. Il bembismo non darà frutti duraturi in lui e cadrà presto; il ciceronianismo, invece, come *eloquentia* lo accompagnerà fino alle ultime prove. Dal Bembo egli si distacca per una forte urgenza polemica derivante da delusa esperienza umana (si cfr. l'*Epistolario*, che non è più — come lo era nel Bembo — informato ad una misura petrarchesca), la quale non ignora il clima della nuova spiritualità controriformistica. Si verifica in lui una frattura tra realtà biografica e ragioni di poesia; e dalla sfiducia e dalla condanna del mondo l'animo del poeta tende alla verità dei miti e delle favole. La letterarietà cede alla psicologica pressione dell'autobiografia, e offre il passo ad una nuova verità di accenti, decisamente antiletteraria (p. 230 sgg.; p. 245 sgg.). Siamo, dunque, come si vede, ben lontani non diremo dalle posizioni estremiste di un Seroni, ma ancor da quelle, più prudenti di un Bonora, nel senso di una consapevole letterarietà; ed assai vicini invece a quelle del Binni e del Caretti.

L'esame del Baldacci è assai ampio e impegnato, sempre fine e attento; ma alla resa finale, non risulta suscettibile di risolvere la situazione, anche se presenta tanti stimoli a fruttuosi ripensamenti. Quando egli, per es., vuol dimostrare come il Della Casa rompe l'involucro lessicale petrarchesco usando parole come *ricuce*, *loglio*, *felce sventurata*, *spume*, *conche*, *alga*, avrebbe forse anche dovuto considerare il « tono » dei componimenti, l'atmosfera poetica in cui quelle parole si inseriscono, ben rispondenti, d'altra parte (piane, armoniose, ben sonanti, specialmente le ultime tre) all'ideale misura bembiana. Il Petrarca stesso non fu alieno dall'usare una locuzione come *esser condotto al verde*, che lo Speroni rinfacciava a quanti rimproveravano Dante per aver chiamato il sole « la lucerna del mondo » (e fra questi proprio il Della Casa, *Galateo*, XXII); ché se « la lucerna » dava senso di puzzo, nella locuzione petrarchesca « si parla della candela del sevo, che sempre pute assai più che l'olio ».¹⁸ Difesa che ripete l'offesa; ma è indubbio che la locuzione plebea non inficia la preziosa tessitura stilistica del sonetto « Già fiammeggiava l'amorosa stella ». Nei limiti di buona educazione linguistica tracciati nel *Galateo* (XIX sgg.) sarà pur da vedere la testimonianza di una ricercata aristocrazia lessicale e stilistica (rispondente ad un equilibrio etico-estetico) anche nella più tarda attività letteraria del Della Casa; ed è proprio in questa direzione che sarebbe utile — a nostro avviso — gettare un ponte di raccordo tra la lirica e la

¹⁷ E gli sarebbe stato utile ricordare l'argomentazione di Gismondo, nel L. II degli *Asolani*: « Dico, adunque, che i tuoi miracoli altro già che menzogne non sono. Perciò che niente hanno essi più di vero in sé, di quello che de' seminati denti dell'errante Cadmo.... si ragioni o di mille altre favole ancora di queste più nuove.... »; e così per tutta la p. 69 e la p. 70 della cit. ediz. del Dionisotti.

¹⁸ S. SPERONI, *Sopra Dante discorso secondo*, in *Opere*, Venezia, 1740, vol. V, p. 517.

trattatistica dellacasiana. Non diremmo, dunque, che la più matura poesia del Della Casa « si presenta talora talmente scevra di una preoccupazione rettorica o semplicemente stilistica, che il suo rilievo non presenta più alcun segno notevole né sul piano dell'*elezione*, né della *disposizione* » (p. 24). Quanto all'*elezione* abbiamo già detto; per la *disposizione* basterà solo pensare al sapientissimo uso — sul quale pure il Baldacci scrive finì osservazioni — che il Della Casa fece sempre dell'*enjambement*. Del resto *letterarietà* non significa né gioco né vanità; né essa esclude *a priori* il dato biografico, come forse taluni pensano (quelli, per es., per i quali noi avremmo ridotto la poesia giocosa antica a puro e vuoto esercizio stilistico); ma il dato biografico — che lo studioso deve accertare solo sui documenti — essa assume, anzi transume e sfigura in una ben precisa ed in qualche modo tradizionale e preordinata modulazione di stile. La qual cosa non crediamo si possa negare per il Della Casa, anche dopo che si siano lette le finì e ricche pagine, tante volte pur felici e persuasive, che il Baldacci ha dedicate a lui in questo suo libro.

MARIO MARTI

LA SOCIETÀ SICILIANA E DANILO DOLCI

Un problema della Sicilia è stato, nell'ultimo secolo e mezzo, continuamente all'ordine del giorno nella vita nazionale. L'isola, ribelle alla monarchia borbonica, non fu mai una tranquilla regione del regno, e, neppure, oggi, della repubblica italiana.

Turbamento dell'ordine pubblico, disagio economico-sociale, malcostume nella vita amministrativa, peculiari difficoltà per la polizia e per i giudici, mafia e banditismo, ora come pittoresco folklore ora come tragica realtà: una rosa di valutazioni frammentarie ha motivato di volta in volta l'orientamento dell'opinione pubblica e la politica della classe dirigente.

All'atto dell'unificazione le due Sicilie, di qua e di là dal Faro, non avevano identica struttura sociale e neppure identica evoluzione civile. I fatti si incaricarono di smentire ogni affrettata generalizzazione. In Sicilia, infatti, non vi fu un brigantaggio del tipo pugliese e lucano e, d'altra parte, solo in alcune province dell'isola si venne determinando una situazione anormale; ma quella situazione si tentò invano di capire per anni e per decenni e in un certo senso si può dire che, fino ai nostri giorni, lo Stato italiano non abbia opposto alle ricorrenti difficoltà una coerente politica e un ordinato sistema di provvedimenti.

La società siciliana aveva una fisionomia assai particolare: bisognava risalire alla fonte, nel tempo e nello spazio, per intendere l'anomalia di certe situazioni fuori da ogni pregiudizio. Pregiudizi ormai robusti e tenaci che facevano velo oltre lo stretto; ma pregiudizi erano anche le apologie degli uomini dell'isola. Perché i siciliani poco aiuto hanno dato per farsi capire: di fronte alle indagini più spregiudicate e più costruttive hanno gridato allo scandalo, alla lesa dignità patria, hanno rispolverato il campanile. Non c'è nulla di più confuso e complesso della legislazione del regno meridionale. Per l'intreccio delle esenzioni, dei privilegi, delle immunità, riesce difficile intendere i limiti dell'autorità regale, della giurisdizione dei baroni, delle funzioni delle magistrature cittadine, dei poteri dei vescovi e degli organismi ecclesiastici (collegiate, capitoli cattedrali ecc.). Nelle province di terraferma il riformismo illuminato del Settecento realizzò un sensibile progresso verso una forma moderna di stato; in Sicilia invece il fallimento del tentativo riformista e il particolare equilibrio delle forze nel periodo napoleonico perpetuò la tradizione feudale. Perciò, ancora nell'Ottocento, i Siciliani rivendicarono nei confronti dello Stato, condizioni di favore. Poiché la legge assicurava il controllo della vita pubblica, essi pretesero, nella lettera della legge, una menzione speciale o almeno, nello spirito di essa, un posto di riguardo.

I baroni difesero contro la monarchia i privilegi secolari facendo leva sul mito della patria siciliana: ma non fecero mai appello al senso dello Stato. Opposero le tradizioni alle riforme, la continuità del passato alle novità del Caracciolo, del Carama-

nico, del Medici, dei funzionari regi poco disposti, in genere, a rispettare il « sacro deposito »; untuosa espressione che nascondeva la realtà di una struttura politico-sociale permanente e intangibile.

L'unico momento in cui i baroni operarono con audacia e spregiudicatezza fu la sessione parlamentare del '12 in cui rinunciarono spontaneamente alle prerogative antiche, per inserire il feudo nel diritto di tutti, trasformandolo in allodio: non più dunque concessione personale ma proprietà privata. Così si conservava la sostanza lasciando cadere la forma: anzi la sostanza nuova era assai più solida che nel passato poiché, nella nuova forma, i ponti erano rotti con tutte le concessioni consuetudinarie cui essa era un tempo legata di fatto verso i comuni e le popolazioni.

La nobiltà insulare introduceva così un cavallo di Troia nella società moderna ottenendo, per effetto della Costituzione, che la preminenza sociale del proprio ceto poggiasse su una base politico-istituzionale non più anacronistica. Però i baroni rifiutavano di accettare il corollario implicito nella loro nuova condizione di cittadini proprietari terrieri: la legge è uguale per tutti. Così essi invocavano la libertà contro i ministri del re, contro i tributi e le pretese sovrane, e si qualificavano liberali nella reazionaria difesa di un diritto storico assunto a simbolo di un certo equilibrio di forze sociali.

La vita pubblica aveva, per i baroni, due sole facce: il privilegio, e perciò la gelosa custodia delle prerogative ereditate o abusate per consuetudine, e la conservazione della propria egemonia di classe. Il primo aspetto spiega la lunga lotta antiborbonica; il secondo spiega la apparente incoerenza di talune repentine conversioni filogovernative nel corso di movimenti politici promossi al fianco dei gruppi popolari.

I nobili difesero infatti con accanimento la propria posizione nella vita pubblica contro il centralismo della monarchia e contro le forze che, tendendo ad un diverso equilibrio sociale, mettevano in pericolo quella posizione.

Nel '20 furono le corporazioni artigiane, tardo residuo di una superata fase organizzativa dei rapporti di lavoro, a mettere paura, e perciò corsero intese, per la repressione del moto, tra i principi e i generali borbonici. Nel '48 le squadre popolari e i gruppi democratici e repubblicani suscitavano nei baroni così urgenti ansietà da rendere accettabile il ritorno all'obbedienza borbonica piuttosto che il compromesso con le altre forze della società isolana.

Una parte della nobiltà provinciale viveva in paese, esercitando una pesante influenza su tutte le manifestazioni della vita locale. Al palazzo del barone facevano capo gli amministratori delle opere pie, la cui gestione era subordinata agli interessi del signore: *ad audiendum verbum* facevano anticamera tutti coloro che non volevano noie e che aspiravano a morire di vecchiaia nel proprio letto. Infatti una polizia privata tutelava, secondo le istruzioni del barone, l'ordine pubblico affiancando, e talora scavalcando, gli uomini della legge, e facendo sparire senza scrupoli e senza tracce chiunque avesse osato mettere in dubbio il consacrato diritto di chi comanda.

La più gran parte dei baroni viveva in città e non solo a Palermo ma nelle metropoli europee. Unico legame con la terra di origine la periodica riscossione della gabella: ma un altissimo tenore di vita, non sostenuto da adeguati redditi, contribuiva a dilapidare molto spesso gli aviti beni e a disperdere i patrimoni aristocratici. Molti, tra i baroni, erano ignoranti e dovevano far capo ai legali per intendere la trama complicata dei propri interessi; ai legali nelle cui non limpide mani rimase attaccata parte delle sostanze amministrate o assistite. Qualcuno, tra i nobili, si diletta di cultura ma non andava al di là dell'agiografia degli eruditi o di divagazioni sull'archeologia. Mancava ogni salda maturità civile, ogni consapevole impegno nella vita pubblica. In queste condizioni era evidente come i baroni avessero abdicato al ruolo di classe dirigente della società siciliana.

Alla vigilia dell'unificazione i nobili dai magnanimi lombi, estromessi da tanta parte della proprietà per i debiti e le ipoteche contratte verso i nuovi capitalisti, subivano il ricatto di chi, pur spogliandoli, ne continuava le consuetudini. Infatti i nuovi

padroni non seppero in alcun modo introdurre nella vita economica un più attivo concetto del lavoro e della produzione. La nobiltà feudale, mentre scompariva come classe dirigente, contagiava i successori del più grave tra i suoi difetti: l'assenza di sentimento civico e di coscienza sociale, l'egoismo miope e la considerazione della vita pubblica come sfruttamento di una situazione privilegiata. I nuovi ricchi puntavano al mondo dei nobili come a suprema meta. La ricchezza essi intesero come strumento capace di nobilitare, di dare l'accesso nell'olimpico degli uomini dalla stirpe d'oro. Né distinguevano tra ingresso ufficiale con investitura sovrana, ed ammissione de facto, equiparazione progressiva frutto di umiliazione e di tenacia. Alla condizione del nobile tendevano l'intellettuale come il mercante e l'imprenditore, l'ecclesiastico come il funzionario: tutta una società insomma che non vedeva altro valore positivo che il seggio antico della potenza, della consacrata distinzione sociale. C'era dunque un aspetto positivo in questa concezione del rango nobiliare idealizzato come esemplare umanità, ma essa conteneva anche il segreto del secolare immobilismo delle strutture sociali nell'isola. Una classe media, culturalmente autonoma dai nobili e dal clero, non riuscì a formarsi. Altrove fu la classe media che impose la riforma dello Stato nel senso liberale: in Sicilia invece il declino economico, politico e sociale dell'aristocrazia non segnò il progresso e l'avvento di un ceto nuovo, consapevole della propria forza, ma solo una sostituzione di uomini ad altri uomini, avidissimi i nuovi e quindi anche peggiori degli antichi. La struttura sociale dell'isola non subì alcun sostanziale mutamento. Già da qualche secolo tra i proprietari (chiesa, baroni, università o comuni) e i contadini si era inserito il ceto dei gabelloti. Si tratta di uno strato intermedio che veniva emergendo dalla condizione contadina e artigiana o dal ruolo dei servizi della proprietà (guardiani); uomini che, attraverso un paziente lavoro di accumulo di capitale, si erano assicurati la partecipazione allo sfruttamento della terra. Un analogo processo si svolgeva intanto in città in rapporto ad altri settori della vita economica (monopoli di commercio, concessioni, privative). Ma, sul piano della proprietà terriera, in cui pesò nel modo più evidente la mentalità parassitaria dei gabelloti, va rilevato come l'assenza dell'egoismo eroico proprio del grande capitalismo congelò la situazione ed invece di mettere in moto quelle forze che determinarono altrove il trapasso dalla fase corporativa e patriarcale alla fase produttiva e borghese dell'economia, moltiplicò invece lo sfruttamento dei contadini, sui quali vennero a pesare non solo i padroni antichi, ma anche i nuovi intermediari tra il padrone assente e distratto e gli uomini vivi che lavoravano la terra. Il gabelloto rimase dunque nel limbo delle intenzioni quanto al rovesciamento della situazione sociale: se mai, del resto, tale rovesciamento aveva fatto parte dei suoi piani. Egli mirava a costruirsi ed assicurarsi il proprio angolo di privilegio, ma non cercava profitti e guadagni in opere di miglioria fondiaria, non cointeressava in alcun modo né il padrone né il bracciante « iurnateri », ad una attiva trasformazione dei metodi di lavoro, ad un accrescimento della produzione, ad un maggior benessere generale.

Il gabelloto sfruttava la terra ed estorceva al contadino patti colonici sempre più onerosi e al proprietario condizioni di affitto sempre più miti: ad altro non mirava che ad accaparrarsi la più larga parte possibile del prodotto. Investiva il capitale così accumulato in nuove gabelle, raggiungendo una egemonia di fatto nei rapporti economico-sociali. Egli aveva bisogno perciò, per evitare sorprese, di appoggiarsi su elementi fidati e sicuri, capaci di far intendere il linguaggio della ragione al proprietario attratto da più favorevoli proposte di altro concorrente, ed ai contadini propensi a richiedere più umane condizioni di lavoro. E in ciò l'origine e la natura della mafia. Il gabelloto si trincerava a destra contro la libera concorrenza e a sinistra contro le richieste dei contadini. Egli voleva ricavare un guadagno remunerativo, adeguato al capitale investito. Pagava perciò una stabile tassa per il controllo privato della situazione, si teneva in una solidale colleganza con gli altri gabelloti riuscendo a bloccare ogni evoluzione dei rapporti economici e sociali. Così l'ascesa del ceto dei capitalisti agrari coincide con un profondo peggioramento delle condizioni di vita dei contadini.

Quel che colpisce è l'assenza, in questo ceto, di ogni valutazione radicale, di ogni consapevolezza delle proprie funzioni nella vita pubblica. Il mercante imprenditore, l'artigiano ricco, il piccolo proprietario con peculio consideravano unico impiego redditizio del capitale l'acquisto di una rendita certa, fondata sullo sfruttamento della terra, o del mercato o di un pubblico servizio.

Essi cercavano perciò il favore delle concessioni: prosperavano nelle evasioni legali, dando lavoro ai tribunali e agli agguerriti legulei e facendo prosperare tutto un ceto di procacciatori, di sensali, di intermediari di affari coperti dal beneplacito e dal complice silenzio delle autorità. Appalti, aste, e forniture: capolavoro di gente che puntava alla ricchezza eludendo gli obblighi sociali in essa impliciti.

Un intreccio di mille monopoli irretiva il mercato: monopoli nati talora da concessioni temporanee divenute perpetue per semplice consuetudine: chi avrebbe potuto interferire nella riserva di caccia di Tizio o di Caio, fare appello alle leggi della concorrenza e della pubblica utilità?

Così si formò una nuova aristocrazia più della prima conservatrice e gretta, più della prima decisa a difendere senza esclusione di colpi l'acquisita situazione di vantaggio nella vita pubblica.

Gli altri strati della società isolana avevano una funzione marginale e servivano alla potenza delle classi dominanti. Sottoproletari e braccianti, servili e affamati, periodicamente trasmigranti in occasione dei lavori stagionali, costituivano una larga parte della popolazione tanto nei comuni rurali di pianura e di montagna, quanto nei paesi di mare e nelle città. Essi rimasero sempre oggetto dell'altrui sfruttamento, legati ad una miseria più grande delle parole e più delle cifre: una miseria madre di fanatismi e di superstizioni, di ignoranza e di prolificità, di conformismo e di degradazione spirituale e materiale. L'immagine storica della miseria nell'isola solo ora accenna a colorirsi: qualcosa in quel mondo remoto e pietrificato solo ora inizia a muoversi.

Ma, fino ai giorni nostri, la separazione tra i poveri e gli altri fu completa e irrimediabile. E gli altri non erano solo i nobili e i ricchi. Vasta influenza esercitava il ceto impiegatizio, di formazione culturale umanistica e gesuitica. Esso legava la propria esperienza di leggi, la propria tecnica e la propria dottrina al servizio dei monasteri e degli uffici pubblici, degli enti e delle opere pie, ma non aveva altra prospettiva che inserirsi nell'equilibrio esistente per rafforzarlo, mantenerlo e tramandarlo. Carichi di retorica scolastica e di conformismo contrabbandato dall'insegna della verità e del buon senso, gli uomini di cultura siciliani espressero un ceto di funzionari e di amministratori che, si può dire, fatte le debite eccezioni, confuse assai spesso la legge di tutti con il privilegio dell'esercizio dell'autorità, fissando nella prassi e nel costume locale il concetto che la funzione pubblica è un segno distintivo della persona, che il servizio verso tutti comporta l'omaggio di tutti a colui che per superiore investitura impugna lo scettro del comando; e che, infine, chi amministra la legge è al di sopra della legge. Perciò, dall'uscire all'esattore, dal magistrato all'intendente, si costituivano tante piccole sovrane di fatto, ciascuna operante nella sfera entro cui poteva concedere favori ed esenzioni, compiere transazioni, ed operare soprusi. Perché l'uomo vale secondo il prestigio e il prestigio è proporzionale alla capacità di operare al di fuori della legge e nelle lacune della legge. Questo ideale di speculazione pratica della cultura dava larga stima agli studi liberali e alle professioni, soprattutto forensi: si trattava di una via, lunga è vero, faticosa e incerta, ma che prometteva ai migliori una effettiva ascensione sociale, la ricchezza e il decoro dei privilegiati. E, certo, dell'uomo di leggi non potevano fare a meno né il barone né il vescovo né gli enti assistenziali: egli diventava il punto di contatto tra il mercante e il funzionario, tra i contadini e i nobili. Così la cultura, anziché proporsi fini di rinnovamento e di spirituale avanzamento, prosperava in un accorto e servile impiego del magico tesoro delle pandette.

Il clero era scisso all'interno da una netta frattura. Gli alti prelati erano gelosi custodi di antichi privilegi concessi e mantenuti dai sovrani e dalla Santa Sede: mas-

simo tra essi la legazia apostolica che consentiva una larga autonomia disciplinare dalle congregazioni romane. Somigliavano in ciò ai nobili attaccati alla condizione feudale; del resto erano, dei nobili, i naturali alleati, ora per relazioni di parentela, ora per più solidi vincoli di situazione economica affine, almeno sotto il profilo giuridico e sociale.

Beneficiari delle rendite delle mense vescovili e dei patrimoni dei conventi erano i poveri cui andavano le elemosine ordinarie e straordinarie, gli impiegati che gestivano di fatto immensi tesori, e il clero dei gradi più bassi.

Anche la carriera ecclesiastica era una via di ascensione sociale dei ceti inferiori. Il figlio del contadino povero o del servo di un signore, divenendo prete, non perdeva il senso della famiglia di origine. Se riusciva a far carriera come fabbriciere o economo, come depositario di un beneficio, non dimenticava di fare appello ai servizi del cugino o del fratello che veniva così, per una sorta di cooptazione, legato e cointeressato ad un certo equilibrio politico-sociale.

La terza grande via di ascensione sociale (oltre la cultura e la carriera ecclesiastica) era la mafia. Espressione di un embrionale ricambio di classi essa funzionava anche come valvola di alleggerimento della pressione dei ceti inferiori. Il prestigio connesso all'esercizio di una volontà senza scrupoli nei rapporti tra gli individui, consentiva non solo il vantaggio morale del rispetto e del deferente saluto di tutti, del contadino indifeso, del ricco signore e dell'intellettuale, ma consentiva soprattutto una rete di piccole transazioni e di favorevoli occasioni, di spiccioli guadagni al termine dei quali stavano, come traguardo, l'agiatezza economica, la proprietà della casa, della terra, dei giardini, del denaro. Intervenendo con autorità e con saggezza nelle infinite mediazioni, il mafioso ritagliava per sé un equo compenso che gli consentiva di entrare a far parte del ceto dei padroni. Molta borghesia terriera dell'isola ha origini mafiose.

Ci fu anche (in tempi abbastanza recenti) ma durò poco (non più di 40 anni) una quarta via verso la ricchezza: l'emigrazione transoceanica, ma questa meriterebbe un discorso a parte e non certo in questa sede. Al povero non rimaneva altra prospettiva che la carità, l'assistenza o la rivolta del bandito: rivolta carica di romantiche suggestioni e di echi popolari ma destinata infallibilmente a concludersi nello stretto cappio di una forca. Un coro solidale di voci cointeressate ripeteva al popolo, da i vari pulpiti e in varie lingue, con la spada del nobile, con il latinorum dell'uomo di leggi, con il pastorale dei vescovi, che era giusto che fosse così, che metà degli uomini fossero ricchi e metà poveri, e che Dio riscatta nel premio eterno chi più ha sofferto in terra.

L'avvento del regno d'Italia minacciò di turbare il « sano » equilibrio dei rapporti sociali nell'isola. Votata l'annessione per sfuggire agli invisibili borboni e al pericolo di una repubblica, i privilegiati sentirono con orrore parlare di eguaglianza di diritti, di libertà, di liberismo economico, di controllo democratico della vita pubblica. Per non lasciarsi sfuggire di mano la situazione era necessario correre ai ripari. Occorreva scegliere. O rinnovarsi assumendo coraggiosamente la guida della vita pubblica nell'ambito della legge o difendere il « sacro patrimonio » dell'isola. Per una errata valutazione dei propri interessi di classe, il ceto medio borghese preferì la seconda alternativa, mobilitando le forze latenti della mafia per una manovrata operazione di difesa attiva.

Non bisogna perdere di vista la particolare fisionomia della società isolana allorché ci si chiede per quali motivi, al momento dell'unificazione, mentre altrove la classe media si venne organizzando secondo un moderno concetto dello stato e della vita pubblica, in Sicilia rimase legata alla precedente struttura e tentò anzi di potenziare gli strumenti per mezzo dei quali quelle strutture potevano essere difese e mantenute.

Perché è un fatto che una questione siciliana nel senso proprio della parola si aprì solo con l'unità italiana. L'estensione dello Statuto piemontese alla Sicilia, come effetto dell'annessione, l'introduzione della legge comunale e provinciale, la più robusta politica fiscale del regno d'Italia, la legge per la soppressione delle corporazioni religiose con la conseguente confisca ed appalto dei beni (la legge Corleo, concepita in vista della creazione di una piccola proprietà contadina si risolse in un ulteriore potenziamento della

grande proprietà borghese), l'introduzione del servizio militare obbligatorio portarono nella coscienza di tutti un fatto nuovo: lo stato esiste, lo stato è presente, bisogna fare i conti con lo stato. Ma lo stato significava la fine del privilegio almeno nella sua antica forma. Bisognava insomma o adeguarsi al livello di coscienza civile della classe dirigente settentrionale trovando il punto di contatto fra gli interessi dei proprietari dell'isola e gli interessi dei gruppi borghesi delle altre regioni, o insistere nella richiesta di un regime particolare per la Sicilia, di un occhio di riguardo per la sua speciale situazione.

Bisogna dare atto di uno sforzo persistente di comprensione da parte della classe politica nazionale: due inchieste parlamentari e una privata furono condotte negli anni della Destra sulla situazione dell'isola. Ancora dopo l'avvento della Sinistra la relazione Damiani (nell'inchiesta agraria Jacini), la fittissima polemica in occasione del moto dei fasci dei lavoratori, le relazioni Lorenzoni e Coletti nell'inchiesta parlamentare sulle condizioni delle province meridionali (tratta il primo le condizioni dei contadini e il secondo il problema dell'ordine pubblico) rispondono almeno al bisogno di conoscere i termini della questione. La rivolta palermitana del '66 aveva gettato l'allarme e suscitato lo sgomento: ma cominciò da allora una politica di assimilazione del potere esecutivo, nei suoi organi locali, da parte degli esponenti delle frazioni sedicenti liberali e che non erano se non i rappresentanti di certi interessi contrapposti ad altri interessi, di certi gruppi di mafia in lotta con altri gruppi. Accadde così che le istituzioni parlamentari e gli organismi amministrativi divennero in Sicilia strumento delle cosche al potere pacificamente inseritesi nell'ordine costituzionale. Nel 1875 era ancora possibile la protesta e la denuncia del Tajani contro la prassi del questore Albanese che, buon discepolo di Maniscalco, si appoggiava alla malavita per garantire l'ordine pubblico (e del resto quel discorso di denuncia era la magra soddisfazione che seguiva ad una effettiva sconfitta: il Tajani aveva dovuto dimettersi dalla carica di Procuratore Generale a Palermo essendosi scontrato nel classico muro di omertà e di silenzio a proposito della gestione Albanese); ma, qualche anno dopo, la caduta del Malusardi stabilizzava a favore della mafia la situazione nelle province centrali e occidentali. Il linciaggio dei mafiosi siciliani emigrati a New Orleans e l'incidente diplomatico italo-statunitense, l'assassinio del Notarbartolo, il processo di Milano con lo scandalo Palizzolo, l'uccisione di Petrosino, furono episodi che parvero imporre un problema morale della mafia: ma in ogni occasione la manovra elusiva giunse felicemente in porto.

Dopo la prima guerra mondiale si ebbe nell'isola una ripresa di banditismo: fenomeno di disagio nei ceti rurali a cui la classe dirigente rispose con una ferma e, in qualche caso, feroce repressione. La mafia, spina dorsale della tipica società siciliana si schierò con lo stato per la preoccupazione del fermento contadino. Ma quando essa volle raccogliere i frutti della vittoria, si scontrò con la nuova mentalità autoritaria del fascismo. Furono gli anni della operazione Mori, alla quale seguì un lungo silenzio e una accorta mimetizzazione fino all'arrivo degli alleati.

Nel secondo dopoguerra i rapporti di forza all'interno dell'isola erano mutati. Qualcosa di nuovo era accaduto. La tradizionale egemonia del ceto agrario si scontrava con la resistenza delle leghe di braccianti. Le nuove generazioni apparivano più restie a subire il fascismo della onorata società: i contadini soprattutto pareva fossero agitati da una inconsueta febbre. La miseria del sottoproletariato diventava sempre più insopportabile per l'accresciuta popolazione, la cessata emigrazione e la fine dei reclutamenti imperiali del fascio. Si apriva, per la prima volta nell'isola, una lotta politica: almeno così lasciò sperare la dinamica del movimento sindacale contadino, la nuova coscienza dello stato fra i giovani, e l'avvio di un organico intervento governativo nel sud. Ma la mafia corse ai ripari: tentò la intimidazione (attentato a Li Causi nel '44); tentò di spingere sul terreno della lotta (Evis) un movimento politico reazionario (il separatismo); di fronte alla prevalenza del banditismo militante (Giuliano) ripiegò su una realistica convergenza di interessi con i gruppi della destra economica e politica locale.

Ma frattanto, ripreso direttamente il controllo della situazione (eliminazione di

Giuliano) venne inserendosi nei nascenti rapporti di forza tra gruppi industriali di capitale indigeno o importato, mentre usava con inflessibile fermezza la classica lupara contro chiunque tentasse di mettere in moto le masse contadine. Così sono morti oltre trenta sindacalisti socialisti, cattolici e comunisti. Mafia perenne dunque, così plasticamente aderente alle strutture economico-sociali dell'isola da essere in grado di seguirne e in parte di determinarne le variazioni. Appoggiandosi all'anticomunismo dei gruppi conservatori, contribuendo a modo suo alla lotta politica sul fronte del lavoro, sabotando nel fatto anche il cauto riformismo che viene lentamente filtrando per le infinite maglie di una solidale resistenza, la mafia prepara a se stessa e ai benpensanti un sicuro domani.

E in questa situazione che si inserì Danilo Dolci. È difficile dire quale idea della Sicilia abbia spinto Dolci, cinque anni or sono, ad una imprevedibile avventura isolana. C'erano, nella sua memoria, dei ricordi slegati e confusi. Una breve stagione dell'adolescenza egli aveva trascorso nell'isola, accanto al padre ferroviere in temporanea missione. Era stato a Trappeto. E a Trappeto tornò dopo l'esperienza di Nomadelfia, come si torna alle sorgenti misteriose della vita, per chiarire a se stessi la propria via. Lo colpì la tetra e squallida vita popolare. Ma valutò il fenomeno come fosse di natura etica prima ancora che economica. Pensò alle colpe delle autorità, ai doveri degli uomini di cultura. Decise perciò di agire; di attrarre a qualunque costo sul proprio lavoro la coscienza civile degli italiani per imporre un intervento.

Ma egli commetteva alcuni errori di fondo: *a)* non aveva infatti adeguatamente studiato e conosciuto l'ambiente; *b)* non aveva visto che il problema di Trappeto è, *mutatis mutandis*, il problema di tutte le zone depresse; *c)* non aveva capito l'orientamento delle autorità; *d)* non aveva misurato l'abisso di frattura sociale che separa nel sud l'opinione qualificata (borghese) del sottoproletariato urbano e rurale.

Le prime manifestazioni di Danilo caddero, così, senza eco; si posarono come gocce su una terra assetata, gocce piovute accidentalmente su un terreno ricco di forze in contrasto e proprio perciò incapace di ogni equilibrio e di ogni sviluppo.

Nella società siciliana l'opinione politicamente matura, permeata di secolare cinismo, giudicò l'uomo di Trappeto un visionario e fece i debiti scongiuri; i più attenti lo pensarono uno scocciato e suggerirono alle autorità un provvido intervento per fargli cambiare aria. I braccianti, i pescatori, i disoccupati stavano a guardare. Ma ben presto fu proprio Danilo a mutare orientamento interiore. Chi lo ha ascoltato sul finire del '53 ed ora, ai primi del '57, avverte il cammino che egli ha fatto. Una maggiore concretezza, una aderenza piena dell'uomo all'ambiente si avverte negli scritti di oggi. Dai primi documenti di Borgo di Dio ai più recenti sviluppi Danilo ha studiato la società siciliana ed ha sperimentato, oltre l'apparenza, la reale fisionomia del paese, in basso e in alto. Ha cominciato a muoversi in un mezzo omogeneo.

È naturale che le proporzioni e i valori dell'opera di Danilo mutino profondamente se osservati nell'isola e fuori: è naturale insomma che pochissimi dei suoi amici e sostenitori siano riusciti a farsi un'idea adeguata e coerente della lotta che Danilo conduce, non nei suoi fini, o nei suoi motivi, ma nel suo quotidiano calvario di amarezze.

La situazione di Trappeto quale apparve a Danilo nel 1952 presentava due fenomeni: una altissima disoccupazione strutturale, un infimo tenore di vita dell'intero corpo sociale. Ma non si poteva pretendere di avviare la soluzione con interventi parziali e assistematici.

La storia degli interventi statali nella miseria del Mezzogiorno è lunga ma desolante: dalle leggi speciali ai provvedimenti annunciati alla vigilia delle elezioni, dagli stanziamenti di fondi all'uso dei fondi stessi per scopi demagogici; polverizzazione e dispersione di capitali. Si poneva l'esigenza di un intervento organico, basato su valutazioni approfondite, su rilevamenti scientifici. Danilo ha scoperto in Sicilia l'economia politica, quella alla quale erano ispirate le inchieste sulla miseria e sulla disoccupazione, in corso di svolgimento in quegli stessi anni in Italia.

Morir di fame: questa, che è comunemente una figura retorica, pendeva come si-

nistra minaccia su molte famiglie di Trappeto. Così esplose l'appello di Danilo: con una forza appassionata, con una convinzione profonda. Si ebbe qualche sporadica eco nella penisola: ma inadeguata. E certo non si può cominciare da ciò che è marginale: l'asilo e l'università popolare furono, in loco, come un piacevole diversivo, come una parentesi di imprevisti, un solletico di ignorate tentazioni. L'ombra presente e secolare rimaneva in agguato e si serviva di tutte le astuzie: soprattutto di quelle legali che il giovanile entusiasmo di Danilo ignorava. Così l'asilo fu chiuso per disposizione delle autorità scolastiche provinciali: vuoi che l'occhiuta sapienza della burocrazia non scorresse il difetto di quella istituzione nata dal cuore e non dall'esperienza? Danilo si macerava per l'angoscia di ciò che gli appariva, ed era, assurdo. Esiste una legge sulla pesca? Ebbene, perché, in barba alla legge, i motopescherecci potevano impunemente, come pirati, rubare alla popolazione affamata il magro lavoro di oggi e di domani? Danilo si rivolse alle autorità per far cessare la pesca clandestina. Gli pareva di essere nel giusto ed era certo che, conosciuta la situazione, lo stato avrebbe provveduto. Ma gli uomini dei motopescherecci avevano le spalle al sicuro: la mafia di mare riusciva ad eludere ogni verbale divieto, forte di certe misteriose, alte relazioni. Danilo cozzava contro un muro di sorde resistenze; la sua azione non andava né avanti né indietro.

Fu questo il momento più critico per l'opera di Danilo. Due possibilità c'erano: a) che egli rimanesse estraneo all'ambiente, incapace di intenderne la logica sociale e i termini elementari della lotta per la vita; in questo caso la sua figura di missionario laico avrebbe perso di mordente, sarebbe apparsa fuori del tempo e dello spazio, avremmo detto di lui che aveva soggiaciuto al moralismo implicito nella sua fiducia negli uomini, nella ragione, nel bene; b) che egli fosse assorbito dall'ambiente, assimilato. In questo caso sarebbe accaduto per lui quel che è sempre accaduto per i milanesi, stabilirsi in Sicilia, i quali, dopo un iniziale disagio, si scoprono un giorno talmente omogenei alle forze locali (ma alle forze positive, non a quelle potenziali) da farsi inopinati paladini della legittimità di un certo equilibrio sociale e spirituale, negando perciò l'esistenza stessa di un problema di libertà e di autonomia civile. Ma per fortuna non prevalse né la prima alternativa né la seconda.

La grande scoperta di Danilo furono le famiglie dei banditi. Tutta la zona del contado palermitano aveva conosciuto nel secondo dopoguerra i fasti del fuorilegge. Ancora oggi l'eco non è spenta. Una grande casa editrice milanese ha pubblicato di recente la traduzione italiana di un libro inglese sul bandito Giuliano (Gavin Maxwell, *Dagli amici mi guardi Iddio*, Feltrinelli). Un quotidiano romano, di ispirazione moderata, si è affrettato a pubblicare, in avamprima, a puntate, il testo del libro. Una lettura largamente popolare, alimentata anche da inconfessati desideri, sono le dispense settimanali dal titolo «Amori e avventure del bandito Giuliano», dispense la cui diffusione, dicono, è addirittura immensa. Ancora oggi si parla dei processi, delle morti improvvise, dell'emozione nazionale per certi aspetti e certe fasi della lotta.

Ma Dolci voleva guardare da vicino le madri e i figli dei banditi, studiare le famiglie, le condizioni di cultura e di lavoro, il livello di maturità civile. Nacque così *Banditi a Partinico*, una testimonianza che getta una luce cruda e aspra sul tormentato paese, sull'agguato e la morte. Il banditismo è figlio della disperazione, ma la disperazione non è solo un sentimento esplosivo e un atteggiamento individuale, non è solo il cupo erompere di una tragica esperienza del singolo; è la condizione permanente di una società, il tono congelato della vita di un popolo. Su cento giovani sessanta almeno sono condannati alla menomata dignità civile del sottoccupato. L'avvenire è sicuro al figlio del borghese il cui saldo bilancio agrario nasce quasi sempre da abili transazioni mafiose. Per tutti gli altri non rimane che l'incerto appannaggio della beneficenza pubblica, il saltuario lavoro, la collana delle umiliazioni. In mezzo stanno i figli degli impiegati e dei professionisti: ma costoro sono ospiti temporanei in una società fondata sui ferrei rapporti tra ricchi e poveri. Solo fuori dell'ambiente i figli degli uomini di cultura diventeranno uomini, scopriranno la civiltà, l'Italia, l'Europa, il mondo.

Danilo fece il conto degli anni di galera e degli anni di scuola, delineando il ritratto di uomini vivi e veri, che esprimevano una tristezza senza speranze in un linguaggio ibrido e difficile. Questa volta il successo letterario fu vasto: ma, a Partinico, i giovani snob, soci del circolo borghese, dissero che si trattava di propaganda comunista. Così giudicò anche il clero, così giudicò la destra, così giudicarono le autorità. Ma l'interpretazione di Danilo come denigratore della patria e come agente comunista risale, non bisogna dimenticarlo, alle suggestioni della mafia.

Poi venne il digiuno, lo sciopero sulla trazzera, l'arresto. Il nome di Danilo Dolci occupò per qualche tempo le cronache parlamentari e quelle giudiziarie. I suoi avversari minimizzavano la cosa. Che vuole Danilo? Egli incita alla rivolta, è un soggetto pericoloso, ha spiccate tendenze a delinquere. Santi Savarino prese la penna per diffamarlo. I clericali e i fascisti del mezzogiorno scatenarono contro di lui una offensiva di ingiurie e di insinuazioni. Ma l'esperienza del carcere fu per lui risolutiva, fu il nodo da cui sgorga l'attività più recente. L'Ucciardone legò i popolani a Danilo e Danilo a loro. Caddero le riserve e le perplessità. Il bracciante disoccupato non si commosse per il massiccio schieramento della cultura italiana a pro di Danilo, per le arringhe di Battaglia, di Comandini, di Calamandrei, nomi grossi e significanti solo per chi con la penna e con i libri sa fare qualcosa di più che leggere e scrivere. Il bracciante intuì la coerenza e il coraggio di Danilo, di un uomo che digiuna, sì, che parla poco, ma che capisce e apprende. Danilo ha imparato il dialetto ma ha penetrato soprattutto tanta parte della psicologia contadina. E in tale conquista la sua maggiore vittoria.

Più di recente, un nuovo digiuno e l'*Inchiesta a Palermo*. Una serie di domande agli 'industriali', della città e della provincia: una terribile immagine di un settore sconosciuto della vita popolare, una galleria di tipi vissuti sempre ai margini ed abituati a tutti i ripieghi: indimenticabile, fra gli altri, Rosario L., l'avventuroso legionario (pp. 211-27) e Salvatore A., l'emigrante (pp. 362 e sgg.).

Anche per questo libro si è parlato di oltraggio al buon nome italiano. Ma è oltraggio un barlume di luce su quegli angoli di casa nostra dai quali allontaniamo lo sguardo per antica viltà? E neppure convince l'accusa di antisicilianismo: solo i borbonici potranno gridare allo scandalo e rinverdire la polemica furibonda che scoppì ottanta anni fa contro l'inchiesta condotta dal Sonnino e dal Franchetti. Se è vero, come è vero, che ricade sui baroni di ieri e sui grossi borghesi di oggi la responsabilità della troppo vasta miseria popolare nell'isola, noi non ci stupiremo della loro reazione, perché è pur naturale che arringhi Cicero *pro domo sua*. Ma è l'ora di smetterla con una certa immagine oleografica della Sicilia e con il monopolio di un costume eterno. L'isola esprime forze nuove, oggi ancora anomale e disperse, forze la cui qualificazione politica coinciderà con l'effettivo risorgimento economico e sociale lungamente elusi e lungamente attesi. Problema di masse socialmente irregolari, di immigrazione non assimilata, di isole persistenti di un antico equilibrio economico: un problema, nel complesso, locale e nazionale insieme, che non offende se non coloro che su certe situazioni hanno costruito la loro spregevole fortuna.

Se le notizie che possediamo sono vere, entro l'anno si avrà una nuova e più vasta azione di Danilo che tende a legare solidali interessi in una solidale protesta, che vuole allargare il coro al di fuori dell'isola e precisare i motivi dell'agitazione in una istanza politica: pieno impiego e in due richieste di generica filantropia: dignità civile e rispetto dell'uomo. Riservando all'avvenire quel che è dell'avvenire, proviamo a chiederci quali segni lascia Danilo nel mondo che egli percorre con le sue inchieste. Le posizioni sono definite e non c'è posto per compromessi e accomodamenti. Da una parte parlano un chiaro latino: una vecchia filosofia sociale e politica sostiene l'ordine costituito, l'ordine del parroco, dei ricchi, degli avvocati, l'ordine che respinge con solidale corallità il povero, imponendogli una vita di arrangiamenti industriosi seppur geniali. Sulla sponda dei poveri ci sono invece i fasci dei lavoratori siciliani, i sindacati, le leghe contadine, le cooperative; ci sono, e lottano, e i loro uomini di punta incontrano spesso

il piombo inesorabile della mafia. E c'è, anche, Danilo Dolci. I suoi colpi da franco tiratore calano la lotta dal cielo della moralità e della pedagogia ad un più scabro terreno, seminato di morte, e di morti.

I nomi dei sindacalisti che negli ultimi decenni, da Panepinto a Carnevale, hanno dato l'avvio all'organizzazione del movimento contadino nell'isola, aprono l'elenco delle vittime. Con singolare coraggio ed originalità di vedute Danilo Dolci ha proposto la propria iniziativa come forza d'urto capace di mettere in moto una gigantesca energia di riserva: il senso di giustizia delle masse popolari.

Egli ha trovato, in Sicilia, una aspettativa diffusa, ma latente, e perciò restia a manifestarsi; c'è bisogno di un miracolo per rigenerare l'ambiente, perché la ragione non parla più a chi è abituato alla monotona storia del sopruso. Nulla è così dissolvante (e così formidabile alleato della stirpe celeste dei padroni) quanto la morte della speranza. Danilo vuole perciò insegnare soprattutto la speranza. Egli parla ad un sottoproletariato di braccianti disoccupati, e non parla di classi ma di umanità. Questo linguaggio diverso lo rende meno vulnerabile dalla mafia. Ma se le leggi fasciste ancora in vigore non riusciranno a farlo tacere, a imporre il silenzio di tutti a questo uomo noioso e pedante, se non riusciranno a farlo partire, bisognerà che le cosche si consultino. È vero: i commissari di p. s., fino ad oggi, hanno servito bene allo scopo. Ma Danilo non si arrende, ha la testa dura. Perché la mafia non lo attacca? Per il peso dei fattori morali, per il rispetto che Danilo incute agli stessi avversari: è la tesi ottimistica che nasce dalla faciloneria di chi non conosce l'ambiente. Del resto, che ancora la mafia possa contare su una vasta riserva di consensi e di paure, lo dimostrano le cronache. I poveri non credono se non alla miseria in cui sono nati e vissuti: di tutto il resto « ciò che non t'appartiene né male né bene ».

Questa muta assenza ha sempre fatto il gioco della mafia. Ma Danilo non disarmare. Egli rappresenta agli occhi dei magnati della mafia una forza anomala, imprevedibile, perché appartiene ad un ordine di grandezza eterogeneo, incommensurabile con le forze positive e concrete della onorata società. Se oggi dunque l'influenza immediata di Danilo non è ancora pericolosa, nel senso che le forze materiali di cui egli dispone non minacciano il controllo secolare della situazione, ciò non toglie che un giorno o l'altro lo scontro da potenziale non possa tradursi in effettivo. Scontro che interessa tutti gli italiani. Fino a quando però le simpatie popolari non saranno convogliate in modo energico, finché non saranno guidate e unificate, Danilo, malgrado le speranze sue e degli amici che lo sostengono da varie città italiane, non sarà ancora il più forte. Perché la lotta per la rigenerazione umana delle zone depresse non può essere vinta dall'esterno: non dal riformismo paternalistico del governo, non dall'astrattismo dottrinario degli intellettuali, e neppure dall'apostolato di Danilo. Non si trasformano i costumi secolari di un popolo, le secolari strutture di una società, con un discorso, con una predica, o con una pur nobile dichiarazione di principio.

La mafia ha interesse che la lotta tardi a chiarirsi nei suoi termini politici, oggi così equivoci e nebulosi; ha interesse a respingere e relegare Danilo nella zona neutra delle proteste morali, isolandolo in una rarefatta atmosfera di distanti simpatie e di inoperanti appoggi.

La mafia non si muove oggi perché, insensibile e sorda ai discorsi complicati e spirituali, giudica a mente fredda il rapporto delle forze. Sa che le carte del suo gioco sono, almeno in una certa misura, le carte della classe dirigente della vita nazionale, sa che Danilo parla agli uomini di domani più che a quelli di oggi, e perciò tace, convinta dell'esito inevitabile di un episodio antipatico ma transitorio, di cui non si conserverà tra qualche tempo che un vago ricordo.

In ciò è forse la più grave lacuna dell'opera di Danilo. Si può davvero pensare che una borghesia, storicamente incapace di creare gli strumenti politici della propria egemonia di classe, possa convertirsi ad una tesi di spiritualità laica? I poveri oggi ascoltano Danilo, ma lo ascoltano perché tra essi comincia a nascere una embrionale coscienza

di classe. Nel santo apostolato e nel disinteresse di Danilo mafiosi e borghesi intravedono perciò un tentativo di pervenire al concetto di giustizia non per le vie della repubblica di Platone, ma piuttosto attraverso un misticismo di ispirazione umanitaria.

Chi però è legato a certi interessi, si sa, non si spinge a distinzioni troppo sottili — o con noi o contro di noi —. L'opera di Dolci è utile quindi, ma non per sé, per gli ideali cui si ispira (poiché a questo livello parla solo a minoranze culturalmente qualificate) bensì in quanto si inserisce in una situazione fluida e aperta, in una società in movimento, nel riscatto politico, prima che religioso e ideale, della massa dei disoccupati, pesante fardello dell'economia e della moralità borghese.

DOMENICO NOVACCO

RECENTI PUBBLICAZIONI SUL CINEMA

In questi ultimi anni la letteratura cinematografica seria ed impegnata non si è limitata soltanto ai saggi per gli studiosi, ponderosi volumi di estetica e di storia riservati ad esigenti biblioteche: ma ha avuto il coraggio e l'intelligenza di scendere per le strade, di entrare nelle edicole, di presentare delle collezioni, divulgative e popolari come prezzo e come impostazione, ma di accurata elaborazione, scritte dai migliori critici cinematografici.

Tra queste collezioni la più completa è senza dubbio la collana edita da Cappelli, *Dal soggetto al film* diretta da Renzo Renzi, nella quale, dopo i volumi dedicati a *Senso* di Visconti, *Giulietta e Romeo* di Castellani e *Guerra e Pace* di Vidor, sono usciti in questi giorni *Il Tetto* di De Sica e Zavattini (a cura di Michele Gandin) e *Le Notti di Cabiria* di Fellini. Ogni volume contiene, oltre ad una introduzione critica, il soggetto originale, la sceneggiatura integrale del film ed una vasta raccolta di fotografie ed altro materiale. Una miniera preziosa di dati e notizie, alla cui elaborazione hanno contribuito i nostri migliori studiosi.

In campo meno scientifico, e con intonazione più decisamente informativa e popolare, oltre alla *Piccola Biblioteca del Cinema* di Guanda (di cui abbiamo già parlato) è da notare la *Sedit* che va pubblicando una *Tascabile del cinema* ove sono uscite ad opera di noti autori tra i quali Renzo Renzi, Tullio Kezich, e Aldo Paladini, biografie di Nazari, Monroe, Brando, Sordi, Lollobrigida ed Olivier. Tra gli ultimi volumetti spicca il saggio di Giulio Cesare Castello su *William Holden* (pp. 63), che costituisce un brillante esempio di come si possa, — parlando di un attore — illuminare e chiarire aspetti della società contemporanea americana (ciò che non mi sembra sia riuscito ad altri, che pure avevano, ad esempio, un argomento della forza della Monroe per il loro discorso).

Del resto l'unico modo di fare un lavoro utile, in una biografia di attore, è proprio quello di usare della biografia come di un pretesto per una indagine sul costume, per una cronaca sugli aspetti di contorno del cinema. È chiaro infatti che l'opera di un attore è soltanto uno dei molti elementi (e non dei più importanti) che concorrono alla formazione del film, sì che un saggio sull'attore riguarderà l'opera cinematografica solo di scorcio: un pretesto dunque, abbiamo detto, ed entro questi limiti Castello ha costruito un discorso esemplare non solo per l'intelligenza e l'acume, ma anche perché scritto in un italiano vivido e brillante (il che è un bel fatto tra i critici, e non soltanto cinematografici, molti dei quali sembra pensino che più il discorso è arruffato e difficile e più debba aumentare il rispetto e l'ammirazione dei lettori).

William Holden è tra gli attori di Hollywood giunti alla celebrità negli ultimi anni, quello che nei suoi personaggi meglio riassume in sé talune qualità tradizionali dell'uomo americano « medio »: serietà nel lavoro, una fondamentale onestà, un pizzico di romanticismo e, sottolinea Castello, anche una notevole fiducia nella forza del denaro. Il che tra l'altro appare consono alla vera personalità di Holden che ha uno spiccato senso degli affari ed è un eccellente amministratore dei propri guadagni, un uomo con i piedi

poggiati per terra. Sarà per questo che egli sollecita tante simpatie femminili, pur non essendo né giovane né particolarmente bello, né tipo fuori del consueto? In un mondo così agitato, dove la concretezza e la serietà appaiono virtù tanto poco diffuse quanto invidiate, Holden rappresenta proprio queste virtù, ed appaga il bisogno di fermezza, il desiderio femminile di avere vicino a sé un punto fermo, un uomo sicuro e concreto cui appoggiarsi.

Come attore Holden, pur non raggiungendo risultati eccezionali, si situa in quell'ampio gruppo di attori medi americani di sicuro rendimento: si può essere certi che qualsiasi personaggio gli sia affidato, Holden ne farà una costruzione plausibile e puntuale dando corpo e credibilità anche agli « eroi » meno probabili. Lo spettatore avveduto non avrà certo scordato il discutibile personaggio di Joe Gillis, in *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*, 1950). Splendidamente diretto da Billy Wilder ed accanto ad attori della forza di Gloria Swanson e soprattutto dell'indimenticabile Erich von Stroheim, Holden ci diede un personaggio che riuscì a non scomparire di fronte ai due colossali (è il caso di dirlo) *partners*. Il che, per un attore non eccezionalmente dotato, mi pare un risultato assai notevole.

Castello ha illuminato con molta intelligenza la personalità di Holden, sottolineando soprattutto la sua quotidianità autentica « di attore che crede in un cinema senza l'eroe ». Un attore moderno quindi, e questa mi pare la migliore definizione che di Holden si possa dare. Passando dal campo divulgativo e popolare a quello di saggistica ad alto livello, un libro assai notevole, sia per la personalità dell'autore, sia per gli scritti che lo compongono è il recentissimo *L'Occhio del Cinema* di Pietro Bianchi.¹ Si tratta di un'opera che vorremmo definire « per iniziati » e non soltanto al cinema, ma anche e soprattutto iniziati alla letteratura. Pietro Bianchi è un fine critico cinematografico il quale non scorda mai quanto il cinema debba alla letteratura sicché il suo amore per il film francese discende in linea retta dall'amore per il libro francese. Così i suoi profili critici su registi ed attori, sempre acuti ed interessanti e scritti benissimo divengono eccellenti allorché più evidenti sono i legami che innervano questo o quel regista ad una corrente letteraria o lo avvicinano ad uno scrittore.

L'austero moralismo di Bresson, la crudeltà settecentesca di Clouzot, il rigore intellettuale di Jovet, trovano suggestivi richiami e precedenti nel gran mondo del romanzo e della letteratura francese (ed è questo che fa la grandezza inesauribile di quella cinematografia). Tutti gli scritti dedicati al cinema francese — e sono la prima parte del volume — appaiono illuminati da questo amore per la letteratura, da questo continuo puntuale riferimento al romanzo ed al saggio.

Nella seconda parte del libro l'attenzione è spostata al cinema americano, dove tra i profili di registi ed attori, spiccano quelli di Hitchcock (una « cotta » del Bianchi) e di Aldrich il cui valore è stato — e mi par giusto riconoscerlo — una vera e propria scoperta dovuta al nostro autore.

Un testo godibilissimo, una scrittura raffinata e precisa situano questa vivida galleria dei ritratti tra i libri di cinema da tenere a portata di mano e ritornarvi sopra ogni tanto certi di cogliere ogni volta preziose illuminazioni.

GIORGIO MOSCON

¹ Garzanti, pp. 358.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

LA DONNA, IL DELITTO, LA PENA

La donna è meno delinquente dell'uomo: è questa la conclusione cui si giunge attraverso lo studio quantitativo e qualitativo del rapporto tra criminalità maschile e criminalità femminile. Una differenza, a vantaggio del mondo femminile, già incomincia a delinearsi tra gli animali. Tra gli uomini, il rapporto è approssimativamente di uno a quattro: ossia, su cento delitti, ottanta sono commessi da uomini e soltanto venti da donne.

In Italia ad esempio vi sono stati nel 1952 118.000 individui condannati per delitti, 23.000 dei quali erano donne. Nello stesso anno, 29.000 furono le condanne per delitti contro la persona, dei quali circa 7000 commessi da donne: oltre 5000 costituiti da risse, violenze, minacce, lesioni, percosse, abbandono di minori; circa 1500 da ingiurie e diffamazioni; soltanto 199 da delitti contro la vita, compresi 35 infanticidi. Sempre nello stesso anno, su 35.000 recidivi, soltanto la decima parte, 3500, erano donne: il che significa che le donne più difficilmente dell'uomo ricadono nel delitto, più facilmente si ravvedono.

Il maggior numero di coloro che delinquono, uomini e donne, si trova tra gli individui dai trenta ai quarant'anni di età, e successivamente tra gli individui dai quaranta ai cinquant'anni. La criminalità delle donne sposate è qualitativamente meno grave — ma quantitativamente più grave — di quella delle nubili, tra le quali più frequenti sono i delitti di gelosia e di passione e naturalmente gli infanticidi e gli abbandoni di neonato « per causa di onore », mentre gli adulteri riguardano le donne sposate; l'uomo, com'è noto, non viene punito per questo reato, ma soltanto per quello di concubinato. In compenso egli è stato sempre molto severo con l'adultera, che presso gli antichi romani — meno severi degli Arabi che ricorrevano alla decapitazione — veniva messa alla berlina dentro una piccola loggia e quindi mandata in esilio, o, sotto Giustiniano, segregata in un convento dopo aver subito il taglio dei capelli ed essere stata frustata.

Il periodo più brutto per la donna fu però il Medio Evo, quando la superstizione le attribuiva strani delitti, come quello di stregoneria, che assunse una fisionomia sotto l'influenza del Cristianesimo: persino Giovanna D'Arco fu bruciata sul rogo come « strega » perché accusata, tra l'altro, di saper predire l'avvenire; molte monache fecero la stessa fine perché accusate di avere rapporti col diavolo in quanto presentavano fenomeni di isterismo cui non si sapeva trovare una miglior spiegazione.

Si dice che la criminalità femminile presenti le caratteristiche degli esseri deboli: inganno e astuzia, passività e impulsività, dominio della suggestione sulla logica. Meno aggressiva dell'uomo, la donna più difficilmente commette reati violenti. In realtà la distinzione non va posta tra uomini e donne, ma tra esseri più forti o più deboli; anche tra gli uomini vi sono quelli che per uccidere preferiscono il veleno alla rivoltella, per rubare l'astuzia alla violenza, per colpire la diffamazione alla lesione.

Alcuni dei delitti commessi dalle donne — spiegano gli studiosi e qui hanno probabilmente ragione — sono manifestazione di una reazione alle costrizioni che esse subiscono nel campo sociale, familiare e sessuale: gli incendi volontari sono spesso dovuti a giovanette nella crisi della pubertà; gli assassini compiuti da domestiche e governanti che sopprimono i bimbi affidati alle loro cure sono spesso una manifestazione di invidia per la maternità e lo stato sociale della padrona, una ribellione a ciò che limita la loro libertà; i

furti commessi nei grandi magazzini talvolta da signore in buona condizione sociale si spiegano con la suggestione dell'ambiente, la nevrosi, il risveglio di desideri repressi.

L'infanticidio e l'abbandono di neonato « per causa di onore », che sono reati tipicamente femminili, trovano quasi sempre la loro spiegazione nel contrasto tra gli istinti della maternità e le costrizioni familiari e sociali dalle quali essi vengono soffocati e avviliti; la donna che uccide o abbandona il proprio bambino, più che una vera criminale è una disperata che la società spinge al delitto.

La delinquenza femminile rivela ancor più di quella maschile l'influenza dell'ambiente. Le cause morbose del delitto riguardano più spesso l'uomo della donna: più facilmente egli è colpito dalle malattie che facilitano la strada verso il delitto — come follia ed epilessia — e dalle malattie così dette sociali, come l'alcoolismo. La miseria influisce in egual misura sull'uomo e sulla donna; e se i reati delle donne sposate sono quantitativamente molto superiori a quelli delle nubili ciò non si deve al fatto del matrimonio, ma alla condizione finanziaria: tanto è vero che le vedove e le divorziate con figli a carico e senza lavoro commettono un numero di delitti ancor superiore.

Interessante sarebbe uno studio approfondito sull'influenza del progresso e della emancipazione femminile sulla criminalità. Man mano che la donna avanza sulla via della eguaglianza dei diritti con l'uomo e, abbandonando il riparo delle pareti domestiche, esplica la sua attività in campi sempre più vasti, aumenta anche l'occasione di commettere nuovi delitti; ci si potrebbe domandare se, raggiunta che abbia l'assoluta eguaglianza, la donna sia destinata anche a raggiungere la parità nel campo del delitto. Con sicurezza si può rispondere che questa parità non potrà mai esser raggiunta: è un primato destinato a rimanere sempre nelle mani dell'uomo. Per convincersene basta esaminare le statistiche italiane per un periodo molto ampio — come quello dal 1896 al 1954 — e osservare come, passando gli anni, il contributo dato alla delinquenza dalle donne le quali non esercitano un'attività lavorativa, messo a confronto col contributo dato dalle donne che lavorano, diviene sempre maggiore: un terzo del totale a fine secolo, una metà verso il 1925, i due terzi dopo il 1950. Il maggior numero di delitti riguarda le casalinghe, ed è un fatto non privo di significato anche se in Italia esse sono in numero doppio delle donne lavoratrici.

Forse le stesse ragioni cui è radicato l'istinto della maternità pongono tra la donna e l'uomo una differenza che fa della donna un essere più adattabile dal punto di vista morale e sociale, e quindi meno portato al delitto. Le pene per i delitti sono oggi eguali per l'uomo e per la donna, ed essi le scontano secondo un rigido criterio di separazione, al contrario di come avvenne in altri tempi: presso i romani antichi fu Giustiniano a ordinare che nelle carceri le donne fossero separate dagli uomini.

Le detenute vivono in stabilimenti diversi da quelli degli uomini, oppure in sezioni distinte degli stessi stabilimenti di pena. Presso le carceri giudiziarie — che ospitano i detenuti in attesa di giudizio e sono in Italia oltre 160 — esistono sezioni femminili capaci complessivamente di circa 4000 posti. Al 31 dicembre 1954, sopra un totale di circa 22.000 detenuti, erano presenti circa 1500 donne. La sezione femminile deve avere, secondo le norme dettate dalla Direzione generale degli istituti di pena, una capienza equivalente alla dodicesima parte di quella maschile.

Le mansioni di agenti di custodia vengono svolte da suore, che hanno un proprio alloggio e dipendono per il trattamento economico dal Ministero della Giustizia. In ossequio alle norme costituzionali sulla eguaglianza dell'uomo e della donna di fronte a tutte le carriere, non dovrebbe essere lontano il giorno in cui anche a donne che non siano suore venga consentito svolgere nelle carceri il servizio di custodia.

La condotta delle detenute è in genere assai migliore di quella dei detenuti; esse si rivelano più adattabili e disciplinate, più facili alla redenzione. Il più sicuro mezzo di rieducazione è, notoriamente, il lavoro: ma la sua organizzazione nelle carceri italiane è assai lontana da quella che sarebbe desiderabile. Le donne vengono generalmente adibite ai lavori domestici: scopine, lavandaie, stiratrici, con una mercede irrisoria. Nelle case

di pena adeguatamente attrezzate — quelle di Venezia, Perugia, Trani che ospitano detenute già condannate — esse si dedicano a lavori di ricamo e di cucito, di tessitura, filatura e sartoria, e possono guadagnare in media cinquecento lire al giorno. L'ammissione al lavoro retribuito è deliberata dalla direzione. Altro problema generale da risolvere, oltre quello del personale di custodia e del lavoro nelle carceri, è quello dell'istruzione, organizzata solo per le scuole elementari, ad eccezione di una scuola professionale artigiana, industriale ed agricola nella casa di reclusione di Alessandria, riservata però a soli uomini.

Nell'interno dell'istituto di pena, le donne sono suddivise secondo vari criteri: innanzi tutto vengono separate dalle altre le prostitute; poi si tiene conto dell'età, dei precedenti penali, dell'indole del reato commesso.

In ogni istituto di pena c'è, o dovrebbe esserci, l'asilo-nido per le donne in attesa del parto e per quelle autorizzate dalla direzione a tenere con sé i figliuoli che non hanno raggiunto l'età di due anni; dopo i due anni avviene la separazione, e dovrebbe intervenire l'Opera Maternità e Infanzia. Le donne incinte o che allattano ricevono un vitto speciale, e i bambini non lattanti ricevono — così almeno prescrivono le norme del Regolamento degli Istituti di prevenzione e di pena, che è del 18 giugno 1931 — alimenti in quantità e qualità proporzionale all'età secondo le prescrizioni del medico.

Se una donna deve entrare in un carcere nel momento in cui è incinta o sta allattando un figlio e non è stata ancora condannata, ma è imputata di un reato per cui la legge consente un processo a piede libero, l'esecuzione del mandato di cattura può essere sospesa; se invece è già stata condannata, ma è incinta o ha partorito da meno di sei mesi, l'esecuzione della pena deve essere senz'altro rinviata; e può essere rinviata anche quando la donna ha partorito da più di sei mesi e da meno di un anno e non vi è modo di affidare il figlio ad altri che alla madre.

Fino a che le detenute si trovano in stato di gravidanza o hanno bambini lattanti, non possono essere trasferite da uno stabilimento di pena ad un altro; le puerpere nei primi due mesi e le allattanti nel primo anno, non possono essere sottoposte a tutte le punizioni previste dal regolamento, ma soltanto alle meno gravi.

Queste sono, in breve, le discriminazioni stabilite dalle nostre leggi a favore della donna delinquente: esse non hanno riguardo alla donna, bensì alla madre e al bambino. Il quale, se ha il triste destino di nascere dentro le mura di un carcere, maschio o femmina che sia, non è però votato a portare il marchio della sua nascita: infatti nei certificati degli atti dello stato civile non viene menzionata la circostanza del « luogo »; e vi sono esempi di madri che hanno riscattato i loro delitti col sacrificio più grande, quello di tacere per sempre, o per lunghissimo tempo, la loro qualità affinché i figli non sapessero di aver visto la luce, per la prima volta, filtrare tra le sbarre di una prigione.

•

ZARA ALGARDI

LES CHEVALIERS DE MALTE

Per la solida rinomanza dell'autore, i retroscena piccanti che s'immaginavano sul punto d'esser rivelati, l'indiscutibile « qualità » letteraria che anche i meno riusciti dei suoi scritti ha sempre contraddistinto, il più recente libro di Roger Peyrefitte, *Chevaliers de Malte* (Flammarion ed., Paris 1957, pp. 332), era atteso con curiosità ed impazienza. Massime dopo le polemiche scatenate — due anni or sono — dalla pubblicazione de *Les clés de Saint Pierre* e l'accanita, inqualificabile opposizione condotta nei confronti di quel romanzo, anche da parte di chi avrebbe dovuto garantirne la possibilità di libera circolazione. Fu quello — ed è assai probabile si ripetano, *mutatis mutandis*, gli incidenti — uno dei molti scandali che turbarono il normale decorso della vita culturale italiana, e se le reazioni dell'opinione pubblica e degli organi di stampa non furono sempre, in tali circostanze, adeguate e risolutive com'era pur logico attendersi o

almeno sperare, la spiegazione di tanta passività va ricercata — e non s'afferma alcunché di nuovo — nel dilagante malcostume, nella frequenza medesima d'essi scandali che ha determinato, alla lunga, una pericolosa indifferenza, un sinistro ottundimento delle facoltà morali e di giudizio, nel conformismo imperante. Oggi, a poche settimane dalla pubblicazione in Francia del nuovo libro di Peyrefitte, non occorre davvero esser indovini per prevederne un clamoroso successo che non si limiterà al paese d'origine, ma è altrettanto facile immaginare — e vorremmo esser cattivi profeti — come in Italia non verrà tradotto e probabilmente anzi, ostacolato dal punto di vista della diffusione e della libera vendita, ch  la politica culturale vigente, non   poi molto dissimile — per spiriti e forme — da quella praticata nei secoli dal Santo Uffizio o dal Ministero della Cultura Popolare di fascistica memoria.

Il raccontar garbato e ironico di Peyrefitte s'alimenta questa volta di vicende assai vicine nel tempo e ben note a quanti abbian domestichezza con certi ambienti specificamente romani, anche se trascendano il carattere locale e sian piuttosto ambientate internazionalmente le *res gestae* di cui egli s'  improvvisato annalista. La lunga lotta fra il Sovrano Militare Ordine di Malta ed un principe della Chiesa, o, per meglio dire, la storia di un'estenuante serie d'intrighi e bassezze, « cinq ans de sapes, de ruses, de perfidies, de calomnies avec commission et tribunal, extorsion de chirographes et d ploiement de pourpre... » (p. 332) e insomma un seguito d'avventure e vicende appena credibili, tanto esorbitano dal latino *modus in rebus*, dallo « stile » che mai si vorrebbe ritenere scompagnato da certe posizioni e dignit : ecco l'argomento del libro cui guardano con eguale apprensione seppur con opposto animo, l'ordine dei cavalieri e taluni circoli vaticani, il libro attorno al quale gi  s'intrecciano ed inseguono le prime polemiche, le prime smentite, le prime sconfessioni.

Poco, e specie in questa sede, premon l'entrar nel merito delle vicende narrate, la salomonica ripartizione dei torti e delle ragioni intrinseche, la valutazione di questa e quella condotta privata, di questo o quell'atteggiamento individuale, e tuttavia il giudizio su *Chevaliers de Malte* non potr  limitarsi ad un'analisi di meri pregi stilistici o, pi  genericamente, di tecniche letterarie, ch , come tutti o quasi, i libri di Peyrefitte, suggerisce pi  ampie considerazioni di costume e d  l'avvio a un discorso — quante volte iniziato, e quante volte risultato vano agli effetti pratici! — squisitamente morale. Perch    evidente che ognuno tiene al proprio buon nome ed alla propria onorabilit , si da affrettarsi — le circostanze richiedendolo — alle pi  probatorie smentite, rettifiche, chiarificazioni, ci  che, nei confronti di Peyrefitte non   mai stato fatto, o solo sotto forma di maldestra ritorzione, di per s  estremamente significativa; perch    del pari evidente che la corruzione ed il malcostume di determinate sfere, oltre a non costituir pi  un mistero per larghi strati dell'opinione pubblica (e certi clamorosi processi che si susseguono a catena, dovrebbero pur insegnar qualcosa....) non possono, alla lunga, lasciar indifferenti quanti avverton vive ed insopprimibili esigenze d'onest , di chiarezza, di pulizia morale; perch  infine   non meno evidente che una libert  puramente nominale, che non conduce a niente, che lascia il tempo che trova — quante polemiche, quante inchieste, quante interpellanze parlamentari han cozzato contro il pi  sfrontato « fin de non recevoir »?... — che semplicemente frutta a chi s'ostina a credere in essa boicottaggi e danno, non   neppur pi  una libert  nominale ma un vano simulacro, un *flatus vocis*, una presa in giro. A che serve, a un certo momento, promuovere indagini, acclarare responsabilit , imbastire processi, se tutto rimane allo *statu quo*? se i responsabili non vengono attinti, se il sistema non muta, se la gramigna prospera pi  rigogliosa che mai?

Ci si rivolgono questi interrogativi, una volta di pi , ultimata la lettura di *Chevaliers de Malte* A che sar  valso — non diciamo si sian dimessi il conte Cattaneo di Sedrano o fra Antonio Hercolani Fava Simonetti che del buon diritto dell'Ordine furon gli strenui difensori, ch  non facciamo questione di persone, e poi sappiamo, giusta quanto ricordava Croce nel suo discorso *Contro l'approvazione del dettato della pace*, che

«... la rinuncia alla propria fama è in certi casi estremi, richiesta all'uomo che vuole il bene o vuole evitare il peggio....» — a che sarà valso dunque che Roger Peyrefitte abbia scritto e pubblicato coraggiosamente questo libro, se le manovre in esso denunciate, e con quanta ricchezza di dettagli! potran giungere, in un modo o nell'altro, il proprio fine? se l'ingente patrimonio dell'Ordine, la sua stessa secolare sovranità potranno essere usurpate e con la complicità per sovra-mercato, l'acquiescenza nella migliore delle ipotesi, di chi dovrebbe, per l'abito stesso che riveste, costituirsi natural difensore di giustizia? A che varrà — generalizzando — la diuturna polemica che non deflette e non riescono a stroncare adescamenti e intimidazioni? Il precedente delle *Clés de Saint Pierre* è molto istruttivo e non l'abbiamo dimenticato.

Torniamo a *Chevaliers de Malte*. Ironia, garbo, misura, uno stile inconfondibile e sempre più terso, più distaccato, ecco le qualità del libro che balzan subito evidenti ad una prima lettura. Espositore nato, raramente Peyrefitte cede al gusto del commentare: i fatti parlano da soli, e con quanta eloquenza! lontano, direbbesi indifferente, sembra guardarli mentre prendon corpo, vivi ormai di una vita che egli ha dato loro, e si allontanano nel tempo e nello spazio, personaggi ed avvenimenti che hanno ormai una loro consapevolezza, un compito, un destino. *Chevaliers de Malte* rappresenta indubbiamente un passo avanti, rispetto a *Les clés de Saint Pierre*: più organico ed unitario, vi difettano al massimo la compiacenza, evidenti nel precedente, il ritmo narrativo si fa più sciolto e rapido, le stesse digressioni storiche, gustosissima quella relativa al principe musulmano Zizim — *le pape Sixte IV fit aviser.... qu'il était sacrilège de percevoir un revenu des infidèles, mais que, si ce revenu était versé à l'Eglise ou, mieux encore, perçu par elle, le sacrilège cessait d'exister....* (p. 69) — più misurate, manifesta la cura d'evitar tasti che possan turbare sensibilità troppo all'erta e coscienze dichiaratamente pie (come, in *Les clés de Saint Pierre*, poteva accadere per la faccenda delle reliquie). Né mancan pagine d'autentica antologia, basti pensare all'elezione magistrale con cui si chiude la narrazione. Notiamo ancora come sia interessante osservar l'evoluzione «romanista» di Peyrefitte, che già nelle *Clés* diede misura di questa capacità: francese residente a Parigi, l'autore di *Amitiés particulières* ha saputo entrare nello spirito, nell'atmosfera più schiettamente romana e renderla meglio assai che molti *habitués* del caffè Greco o di Via Veneto. In certe pagine, senti davvero non soltanto l'estiva calura, l'afa che promana dagli assolati e deserti marciapiedi di Via Condotti e Via Frattina, ma il colore, il sapore, diremmo l'odore di certe strade, di certi vecchi palazzi patrizi carichi di storia, di certi attici solatii dei Pario'i, innanzi ai quali sostano le imponenti autovetture del corpo diplomatico. Merito degli amici romani che Peyrefitte possiede numerosi e fedeli anche tra le fila dell'aristocrazia nera? una spiegazione che convince poco: per penetrare siffattamente una realtà, bisogna conoscerla dappresso, sentirla, soprattutto amarla. E di conoscere, sentire, amare il nostro paese, Peyrefitte ha dato numerose prove, massime in quel *carnet* di viaggio *Du Vésuve à l'Etna* che Emilio Cecchi, maestro nel non sbilanciarsi mai troppo, non ha mancato pubblicamente di elogiare.

Non è un uomo facile Peyrefitte, d'accordo, e del resto chi lo è degli anticonformisti? Solo il conformismo è comodo, e come ce ne rendiamo conto quotidianamente, oggi come ieri, come sempre!... Pesta i piedi, dice amare verità ma, curioso! non è mai seriamente smentito. I suoi avversari — e sì che non son pochi, né son gli ultimi venuti — non riescono a screditarlo agli occhi del pubblico; polemizzano, si scaldano, non di rado perdon le staffe, ritorcono a sproposito e spesso inelegantemente, son sempre pronti a gridare o a far gridare per interposta persona che «ha detto male di Garibaldi» impediscono, se possono, che i suoi libri vengano venduti, tradotti, recensiti, ma non riescono a convincerlo di mendacio. E il pubblico, che è sempre il miglior giudice, il pubblico che ha capito l'antifona, che sa, ogni volta, a cosa tenersi, quando un suo nuovo romanzo appare in libreria, ne esaurisce rapidamente ristampe e edizioni. *Chevaliers de Malte* è di ieri, ed ha già toccato, nel momento in cui scriviamo, il traguardo del 40° migliaio. Ecco un fenomeno che non si spiega col dire che Peyrefitte è un libellista e che il pub-

blico ama gli scandali. Diamo a Cesare quel che è di Cesare, a Peyrefitte quel che è suo, ed all'intelligenza dei lettori quel che solo un faceto avvocato siciliano, giunto alla poltrona ministeriale, pensò per un attimo poter contestare inventando il « culturame » Predicar bene e razzolar male è usanza vecchia quanto il mondo, ma non per questo bene accetta a chi quelle prediche deve quotidianamente subire. E figuriamoci quando non trattisi semplicemente di prediche. In questo senso, il « fenomeno » Peyrefitte è estremamente interessante perché diventa un fatto di costume che trascende la sua persona e la sua opera letteraria per inserirsi in un processo di chiarificazione morale che ognuno di noi ha il diritto e il dovere di rivendicare.

Insomma, lontano da ogni eccesso, attento, misurato, divertente, castigatissimo, *Chevaliers de Malte* è forse il migliore dei libri polemici di Peyrefitte. Certo, a qualche cavaliere con macchia anche se senza paura, a qualche rapace gran maestro, a qualche porporato inteso a riereare temporali splendori, il libro potrà spiacere: ma qual migliore risposta, per costoro, dell'antico e sempre vero adagio « chi è causa del suo mal, pianga se stesso »?....

FRANCO CERUTTI

PREMIO « VIAREGGIO » E PREMIO « PIETRASANTA CARDUCCI »

Era stato già annunciato che io mi ero dimesso dalla commissione del Premio « Viareggio », e leggo sui giornali un comunicato della Presidenza Repaci in cui le mie dimissioni sono attribuite a « ragioni di salute ». Devo vivacemente respingere questo falso pretesto. Io sto benissimo, e ne è prova l'attività mia letteraria; mi allontano dal Premio « Viareggio » soltanto perché sono stufo di far parte di commissioni di premi. Mi sono riservato soltanto la presidenza del Premio « Pozzale », poco faticosa. Anche nel Premio « Carducci » io non c'entro per nulla: solo per invito del sindaco di Pietrasanta ho fatto il consulente per la ricerca dei commissari. La Commissione è composta al solito di Arnaldo Bocelli presidente, Sergio Antonielli, Nello Saito, Adriano Seroni, Mario Tobino. Purtroppo il Bocelli potrà presiedere la commissione soltanto platonicamente, avendo avuto una frattura ad una gamba; e non si sa se potrà allontanarsi da Roma. Se mai, lo sostituirà Mario Tobino. Nulla quindi di offensivo per il Premio « Viareggio » in particolare da parte mia. Preferisco dedicare il mio tempo agli studi.

LUIGI RUSSO

RECENSIONI

PIETRO JACOPO DE JENNARO, *Rime e Lettere*, a cura di Maria Corti, Collezione di opere inedite o rare pubblicate per cura della Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1956, pp. cxcviii-208.

Il De Jennaro nacque a Napoli nel 1436 nella famiglia Gennara, appartenente alla più antica nobiltà napoletana. Il padre Giorgio era signore della Rocca delle Fratte e della Rocca di Evandro, nella diocesi di Gaeta. Il feudo delle Fratte fu poi sottratto da Ferrante I, re di Napoli, al poeta (1481), il quale, quasi a chiedere conforto ai posteri del dolore arrecatogli, scrisse, fra il 1482 e il 1486, la *Pastorale* (si veda, su quest'opera, lo studio di Maria Corti: *Le tre redazioni della « Pastorale » di P. J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'« Arcadia »*, nel « Giornale Storico della Letteratura Italiana », 131, 1954, pp. 305-351). Fino al 1468 era vissuto fra Napoli e le Fratte. Negli anni 1471-72 lo troviamo a Ferrara presso Ercole I, forse occupato in un'ambasceria (« Quivi in compagna d'un signor, ch'al mondo Paro non è de lui sagace e grave, Mi trovo, e so ch'alcuno invidia m'ave Per ch'io d'esser felice non mi ascondo », son. LXXVII). Nel 1479 compare, in un atto di nomina, come commissario generale delle terre di Bari e Otranto, ed era già presidente della Camera di Sommaria. Rivestì pure altre cariche pubbliche: nel 1482 era capitano della città di Cosenza; nel 1487-95 e nel 1497 commissario del Molise, della Basilicata e di Cosenza. Sposò Lucrezia Scarza, di nobile famiglia, e ne ebbe due figli: Maria, sposa di G. Francesco Griffe, poi di Baldassare d'Alessandro; e Alfonso, poeta latino e volgare (dedicò a Leone X un *Carmen sacrum*). Morì a Napoli nel 1508, lasciando un cospicuo numero di scritti. Fu membro dell'Accademia Pontaniana. Queste le notizie biografiche che la Corti amorosamente e pazientemente ha raccolto e ci presenta nella ricchissima *Introduzione*, articolata in tre capitoli: *Il De Jennaro e la lirica napoletana nel quattrocento*, *La lingua*, *Note ai testi*, preceduti da una accurata bibliografia. La sezione del volume che contiene le opere del De Jennaro qui pubblicate, si divide in due parti: la prima racchiude le rime e le lettere del ms. P. 1035 della Biblioteca Nazionale di Parigi (sec. XV), già edita, integralmente per il settore lirico e parzialmente per quello epistolare, dal Mandalari su trascrizione del Mazzatinti e Ive, ma con gravi errori d'attribuzione, di lettura, d'interpretazione e di commento grammaticale (*Introd.*, p. CLXXXIII); la seconda, il *Canzoniere*, conservato nel ms. XIII G. 37 della Nazionale di Napoli (sec. XV).

La prima parte contiene liriche del De Jennaro, del Coletta e di Francesco Galeota, dove si potrebbero additare, qua e là, alcuni motivi di ascendenza siciliana e stilnovistica: ad esempio, in una composizione del Coletta (« Io sto forte più che muro »), ritorna il concetto guinizelliano della nobiltà: « Non è sulo gentilomo Quillo che nasce gentile, Non le basta aver lo nomo Si li fatte soi so' vile.... »; così certi movimenti lirici ci richiamano all'aura poetica della Scuola Siciliana: « Con grande affanno se notrica amore E tanto più cresce, quanto à più despetto.... », o anche: « Di fastio e di tromento E di pianto pasce il core, Ch'in un punto me fe' amore Assai leto e discontento »; alle canzoni di partenza, delle quali è ricca la nostra poesia delle origini, va ricondotta la lirica: « Parterrò, poi che mia sorte Vol ch'io parta a mmal mio grato,

Col cor nigro e desperato Sempre mai chiamando morte. Parterragio lamentando de la mia mala fortuna E continuo biastimando La sua cruda faccie bruna; Non s(erà) persona alcuna Chi mai m'abbia consolato, Col cor nigro e desperato Sempre mai chiamando morte.... ». Ancora a certi aspetti della lirica siciliana farei ascendere il motivo cantato in questo componimento amoroso: « In un mar mia vita è colta Che non jova el manga(na)re [= guidare la nave], E non valme supplicare, Ca cui chiamo non m'ascolta. La fortuna vegio in via E lo tempo conturbato, E li venti ogniur me tira Per averme jà affondato. El mio legno è abandonato E sta in punto d'annegare, E non valme supplicare, Ca cui chiamo non m'ascolta. L'aira è tutta (irata e) bruna, El cammino è sempre torto, La mia stella e la mia luna Non me porge alcun conforto. Io sò fora d'ogne porto Senza bussula nel mare, E non valme supplicare, Ca cui chiamo non m'ascolta.... ». Accanto ad una lirica di ispirazione curtense, si notano tipici movimenti popolari, sia in certo tono sentenzioso che appare qua e là: « ma. cui primo a sse stisso non castica, Riprendere non deve de parlare » (Coletta), « Chi cerca altrui 'nganare e fande a ssé, Vergogna e danno, io dico, bel li sta, E duv'è la fraude, fugi la mercé, E tal pensa c'altrui vene et ipso va, Però t'avide e sta sopra de te, Ca danno senza inganno non se fa.... »; sia in qualche tratto di spericolato realismo: « Se la stagione ch'è sì dolce e bella Vene a passar, come vole natura, Venendo da poi moscia e vecchiarella, Assai te penterai de tua ventura; Però t'ammolla e no esser sì fella.... », e: « et illa che de me non cura nenti, Como s'io fosse un retico iudio! », o anche: « Li toi sdigni sogno tanti E llo pazziar che fai, Che fastidio a li santi Ne verria certo oramai.... ».

La seconda parte del volume contiene, come s'è detto, il *Canzoniere*, che offre ancora quella curiosa alternanza di motivi della lirica aulica e di motivi della lirica popolareggiante, già additata per la raccolta precedente. La Corti mette acutamente in rilievo questa duplice ispirazione (*Introd.*, pp. cxcì e sgg.), con puntuali riferimenti alla lingua del De Jennaro, e giunge a tratteggiare questa singolare vicenda: il poeta, nel periodo che va press'a poco dal 1464 al 1471, compose una serie di liriche petrarcheggianti, che costituiscono la prima parte del suo canzoniere; partito per Pesaro e Ferrara, egli continuò a comporre versi e quando, nel 1486, decise di raccogliere la propria opera lirica per offrirla a Giovanni Tommaso Moncada, conte di Aterno, porrà innanzi alla silloge la parte più elaborata dei suoi scritti (segnatamente le rime d'amore), alla quale farà seguire la parte meno rigorosamente pura dal punto di vista linguistico (rime d'occasione, politiche e religiose). Ovviamente, si tratta di una distinzione da non prendersi in senso troppo rigorosamente cronologico, giacché anche nella prima parte del canzoniere sono inseriti tratti linguistici o motivi letterari tipicamente popolari, e nella seconda parte affiorano toni e atteggiamenti della lirica colta, petrarcheggianti; tuttavia, ciò che importa, è l'aver saputo isolare, nell'unità esteriore della raccolta, la duplice tonalità, l'alternarsi di una duplice serie di motivi. Petrarchesco, e per il soggetto e per la struttura, uno dei primi sonetti: « Giunge la notte e tutto il mondo imbruna E dell'usate stelle il cielo adorna, E finché in altra parte il sol soggiorna, Acquieta ogni animal sotto la luna. Lasso, ch'io solo allora posa alcuna Non truovo mai.... », e: « Vago ucellin, che giorno e notte all'ombra, Forsi a memoria del tuo antico pianto, Sì dolcemente errando ognora tanto Piangi che Progne di pietà s'ingombra.... », e anche: « Quand'era in tempo de tranquilla etate, Che dolcemente Amor mi facia guerra, Spregiando il suo valor che 'l mondo afferra, Nulla extimava sua felicitate; petrarchesche ancora certe mosse iniziali: « Nel tempo che per causa del fiero angue, Al qual la prima madre creder volse, L'alto Signor umana carne tolse E mostrò il corpo poi gnudo et exangue.... »: « Vedo di giorno in giorno venir meno La stanca vita, e l'arbor de natura Perder le foglie, e con veloce cura Volare il tempo, al qual non val mai freno.... »: « Serrato hai, morte, i più begli occhi in terra E scolorato il più ligiadro volto, Quil vivo spiro al ciel degno raccolto, Che fe' d'amor sì dolce e aspra guerra »: « A la dolce ombra de la verde pianta.... »: « In bianco velo trezze cresphe e bionde E chiare stelle sotto vivo sole, In puro latte pallide viole E fine perle tra coralli asconde Questa.... »: « Cer-

cando un giorno solitaria riva.... »; petrarchesche certe « chiuse »: « tanto mi piace il fuoco ond'io sempr'ardo »: « Né so trovar da lei chi mi discioglie.... »: « la vita ch'al morir si poco avanza »: « Io piango il giorno e priego sempre il cielo Che morte mi conduca in poca terra Poiché mia vita stenta el dì e la notte »: « e più sospira L'alma lontana dal suo chiaro sole »: « finch'io non torno al mio tranquillo porto »: « drizzame sì cch'io non perisca in guerra »: « ché molti piace un parlar breve e saldo »: « fai questa terra un altro paradiso »....

Accanto al petrarchismo, la dissoluzione del petrarchismo: la comparsa, cioè, di espressioni, di giochetti sintattici e linguistici, che si ritroveranno in tutta la loro pompa nei canzonieri barocchi (fra le tante definizioni del seicentismo non potrebbe essere criticamente valida anche quella su accennata?). Cito a caso: « che solo un poco dolce in tanto amaro Fa piacere ad altrui ciò che dispiace »: « come senz'alma amando vive un core E come un corpo non morendo more »: « Ben mille volte Amor tiranno et agro Promise pace a la mia cruda guerra : « tanto la voglia mia più s'innamora Di questa che m'aghiaccia a mezza estate »: « Dimmi, non è 'l suo fronte un vivo sole? Gli occhi non son due stelle pien di grazia, Che fanno el ciel sereno e notte chiara? »: « tal ch'io divento a mezza state un gielo »: « So che pria cangerò natura e pelo, Che da costei, che po in vita bear mi, Volga la voglia.... » Gli spunti realistici, poi, dei quali è tanto ricca la poesia del Seicento e che nascono dal gusto per il meraviglioso e dalla curiosità per la scienza, due atteggiamenti caratteristici della poesia barocca, affiorano qua e là anche nel canzoniere del De Jennaro: « Sentomi spesso spesso un sordo verme Rodere intorno al cor sì dolcemente.... »: « Come quel verme, che per noi si vede Nel tempo che più al mondo el sol riluce Andar di notte, fando ad altrui luce, E lui del suo camin giamai s'avede, Così vado io.... »: « Si ch'ò speranza ancora, in bella festa, Grattare far la testa a chi procaccia Andar sovente a caccia, in tempo bruno »: « Io ebi in man le polpe e colsi l'osso »: e nelle « razos » (per dirla alla provenzale) che sintetizzano l'argomento delle singole liriche: « mostra che, stando sua innamorata in capilli al sole, venne un nuvolo e fe' certa pioggia in modo che l'autore si maraviglia, dicendo che 'l sole per invidia se isdegnò »: « Mostra che, essendo geloso, la sua innamorata li disse che li toglierà la gelosia; lui risponde che ogni cosa li porrà fare, ma non che non sia geloso, imperoché gelosia è nudrimento de amore.... ».... e via dicendo (si noti il movimento tipico degli « argomenti » premessi alle liriche dei canzonieri barocchi).

La prosa del De Jennaro, della quale la Corti ci offre alcuni saggi nelle « lettere » e nella dedica del canzoniere, risente l'influsso del Boccaccio. Si ponga attenzione al tono e alla struttura sintattica di questo periodo: « O vivo conforto e dolce riposo alli continui guai, io non porria mai cum penna scrivere quanto fosse lo mio ardente desio aspettando dalli bianchissime mano risposta, la quale, essendo non sulo innante alli lacrimosi occhi arrivata, ma sentendo dal portatore menata, li accise faville spisso spisso percotendo lo dolente core, facea dal propie vene abandonare lo rubicundo sangue, sì che manifesti segnali lo livido vulto dimostrava.... », e di quest'altro: « E però sappi che, avendomi el traditor Cupido, con la beltate d'una barbara anzi celeste donna lusingando, all'amoroso giugo condotto, e non con dolcezza, come dir se suole, ma con aspra et acerba crudeltà in carcere tenebroso tormentatomi, per isfogare alquanto de l'infinite mie calamità, con sonetti, canzoni et altre varie rime, senza in volume alcuno giamai conservarne parte, de la mia passione piangendo amaramente cantai », e ne apparirà evidente la derivazione culturale (del resto, lo stesso De Jennaro parla del « limato dire del fiorentin Voccaccio »).

Dobbiamo dunque essere grati alla Corti di averci fatto conoscere un autore mal noto, e che ha una certa importanza non soltanto per gli studi linguistici (richiamo ancora l'attenzione sull'accuratissimo capitolo dedicato alla lingua del nostro autore, nell'*Introduzione*), ma anche per quelli letterari. Completano il volume un *Indice storico*, un ricco *Glossario* e un *Indice dei nomi*.

LUIGI DE VENDITTIS

ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, trad. di Anita Rho, Torino, Einaudi, 1957, pp. 780.

La pubblicazione in italiano de *L'uomo senza qualità* (per ora si tratta soltanto della prima parte del romanzo) pone finalmente in contatto il nostro pubblico con una delle massime opere di questa prima metà di secolo. Un « romanzo europeo » dice la propaganda editoriale, ma non si tratta di una escogitazione reclamistica.

L'autore, Robert Musil (nato a Klagenfurt nel 1880 e morto a Ginevra nel 1942), è senza dubbio una delle apparizioni più singolari delle lettere moderne. Intellettualmente molto dotato rinunciò per ben due volte alla carriera accademica in discipline scientifiche e filosofiche, che gli s'annunciava brillante, per dedicarsi, con sprezzo d'ogni materiale convenienza, ad un assiduo e quasi segreto lavoro di scrittore. La sua vita può dirsi trascorsa all'elaborazione paziente di quel grande romanzo che morendo lasciò incompiuto. Un breve romanzo giovanile (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*), alcune novelle (*Vereinigungen* e *Drei Frauen*) e due lavori teatrali (*Die Schwärmer* e *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer*) precedono e preparano il lavoro minuto dell'epopea.

L'incontro della cultura italiana con la grande opera di Musil dovrebbe essere fecondo e stimolante e anche ricco di « fraintendimenti ». A partire da certi accostamenti non peregrini, ma solo estrinseci, a Proust e a Joyce (Joyce andrebbe nominato piuttosto a proposito degli *Schwärmer*, con i suoi *Exiles*). Ma anche gli avvicinamenti meno puntualizzati giovano ad una definizione dell'arte di Musil. Resta però necessario osservare dove sorge, in quale tradizione, lo scrittore, in quali rapporti sta con essa tradizione, in qual modo si elabori o comunque si manifesti il suo superamento d'essa, vale a dire quale sia la sua affermazione di grande scrittore.

In alcune note autobiografiche (press'a poco del 1936) Musil, riandando al successo del suo primo breve romanzo (il *Törless*, 1906) afferma che quel successo « sembrava consistere di una serie di fraintendimenti » che possono citarsi con le parole: « psicologia », « realismo », « esperienza vissuta », « confessione », ecc. Tutto questo i critici avevano visto in grado d'eccellenza in quel suo originale romanzo — e non a torto — e tutto questo l'autore rifiutava come non inerente a quell'opera — e neppure lui aveva torto — e con sottigliezza e precisione tentava, in quelle note, di definire l'arte nei suoi rapporti con quei concetti.

La somiglianza dell'« uomo senza qualità » Ulrich e del suo autore ripropone gli stessi « fraintendimenti » che quella dell'allievo-ufficiale Törless e dell'allievo-ufficiale Musil al collegio militare di Mährisch-Weiskirchen. L'elemento autobiografico non va però sopravvalutato, né l'autobiografia va presa a chiave di un qualche processo narrativo dell'opera. La quale si potrebbe definire l'interiore epopea di una società al tramonto.

Storicamente si tratta della società asburgica nella Vienna imperiale dell'anno 1913-1914, artisticamente ed ideologicamente significa ben di più questa pittura: forse è il tramonto della società borghese.

Bisognerà notare come il crollo del regio-imperial cosmo asburgico abbia suscitato una selva d'opere letterarie di rilievo, che nel « tramonto di un impero » rintracciarono i significati d'un più vasto crepuscolo. Il mondo disincantato ed amaro di Schnitzler ne è stato il preludio con l'inquietà e dubitosa arcadia di Peter Altenberg e le volubilità di Hermann Bahr, e gli abbandoni trasognati e molli di Hofmannsthal ne furono i sintomi primi, seguiti dal canto di Trakl e da quello assorto ed ansioso di Rilke. E quel crepuscolo apparve ormai pienamente trasfigurato nelle allucinate razionalità di Kafka e nei tormentati monologhi del Virgilio morente di Hermann Broch. Ma vi furono i realistici descrittori di questo disgregarsi gigantesco e furono Werfel con i suoi racconti (*Aus der Dämmerung einer Welt*), Stefan Zweig con i suoi ricordi, Joseph Roth con l'epica, stupenda pittura di *Radetzky marsch*, Karl Kraus con l'epopea, solo formalmente teatrale degli *Ultimi giorni dell'umanità*, e vi fu Musil che introvertì quell'epica e la rivelò nell'altro suo verso; finché si giunge alla prova pur valida, ma forse ormai rettorica del romanzo *Die Standarte* di Alexander Lernet-Holenia. E nel contesto di queste opere che va considerata quella di

Musil. E tutti gli avvicinamenti formali o contenutistici che si vogliono istituire fra queste opere o autori vanno rapportati all'*humus* comune da cui sorsero. È molto più ricco sarebbe il paesaggio se si volessero reperire le sfumature singole nei racconti di Musil o nel primo suo romanzo: si dovrebbero citare quei « minori significativi » che nella loro univocità si presterebbero ottimamente ad una schematica esemplificazione dei caratteri di Musil (da certe arditezze di Meyrinck fino alle levità sorridenti e crudeli di Alfred Polgar); ma per rimanere al nostro oggetto: alla prima parte dell'*Uomo senza qualità*, tanto egregiamente tradotto dalla Rho, tentiamo di definirne l'ambito. Non già ponendoci quei falsi dilemmi, discutendo se trattasi di romanzo o d'opera saggistica od ancora di un'ibrida forma, ma accennandone più distintamente la materia ed i modi. Del resto di fronte ad un'opera di tanta vastità e ricchezza non possono per ora farsi che osservazioni sommarie.

Anzitutto chi è l'uomo senza qualità: c'è un capitoletto che ce lo spiega. « Con poca esagerazione poteva quindi dire che nella sua vita le cose s'erano svolte come se fossero piuttosto legate l'una all'altra che a lui.... E così s'era anche potuto convincere che le qualità in tal modo acquistate, più che con lui eran connesse fra loro, anzi ciascuna di esse, se esaminava bene se stesso, non aveva più strettamente da fare con lui che con altri individui che a lor volta le possedessero ». Il capitoletto ha per titolo una definizione: « Un uomo senza qualità è fatto di qualità senza l'uomo » (pp. 169-171). E quell'uomo è l'uomo della moderna società, che Marx ha giudicato « entfremdet ». Ma Ulrich è l'uomo che ancora lotta perché questa estraneazione non si compia del tutto in lui stesso: una lotta già scontata. Al processo di livellamento per cui « oggi » l'uomo può dubitare « che il suo sdegno è per davvero il suo sdegno » (p. 171) egli oppone anzitutto le risorse del proprio razionalismo. Il prezzo di questa lotta è poi l'estraneazione effettiva dalla società: la frizione tra la società e lui da cui sprizza la scintilla che illumina tutta quest'epopea. E questo un atteggiamento che caratterizza tutto il romanzo di Musil: la fiducia nella ragione. Una fiducia non declamata e neppure dichiarata, ma una fiducia posta in atto. Tutta la problematica esistenziale corre a fianco del lento svolgersi della narrazione minuta e puntuale, ma al diverso incarnarsi di una tal problematica non s'abbandonano il personaggio né l'autore: la controllano, la osservano, la sperimentano. La vita dell'uomo senza qualità è una vita sperimentale. E l'atteggiamento dell'autore e la struttura del suo romanzo sono sperimentali, empirici, a-ideologici: atteggiamento e struttura premesse quant'altre mai ideali al realismo, all'epica.

Di fronte ad ogni personaggio Musil si pone in quest'incredulo atteggiamento di saggia e con sguardo freddo e talvolta crudele ne descrive (ne crea) da grande narratore la persona, il modo, l'azione. Da questo atteggiamento empirico e razionale dello scrittore nasce la sua ironia: l'acutezza della sua osservazione, il tratto sicuro della sua prospettiva. Si direbbe infatti che l'origine del fascino della creazione di Musil stia in una sorta di suo « dubbio metodico » di fronte alla propria materia.

I numerosissimi personaggi de *L'uomo senza qualità* son tutti girati e rigirati innanzi a noi, ma con tutto il rispetto dovuto loro da un intelligentissimo scrittore, e costituiscono ognuno un elemento a suo modo essenziale all'epopea che l'autore va creando sotto i nostri occhi. Ma forse è opportuno intenderci sul termine, anche soltanto a mezzo di una formula hegeliana: per epopea s'intende rappresentazione totale della realtà nei suoi nessi molteplici e di vario ordine. In questo senso Musil persegue con tenacia e coerenza il suo fine di scrittore epico.

La « favola » del romanzo è brevissima ad enunciarsi — ma non per questo meno essenziale, anzi strutturalmente necessaria e, di per sé indice eloquente di genialità narrativa. Ulrich, l'uomo senza qualità, viene coinvolto nella preparazione dell'Azione Parallela, escogitata dal conte di Leinsdorf per mobilitare le « migliori forze » dell'impero al festeggiamento del settantesimo dell'ascesa al trono dell'imperatore austriaco, in patriottica concorrenza con l'analoga celebrazione tedesca del trentennale del Kaiser. L'azione si svolge fra l'agosto del 1913 e lo scoppio della prima guerra mondiale, in pre-

parazione di una festa che avrebbe dovuto celebrarsi nel dicembre del 1918 con la proclamazione dell'augusto vegliardo a Imperatore della Pace. Ma imperatore della pace ed azione parallela saranno travolti dalla guerra, ironia della storia, o meglio di Musil, che in essa si rivela.

Ma ovviamente, ad onta della significatività della trama su cui si articola il suo corso, il romanzo è tutto centrato nell'osservazione minuta e perspicace dei personaggi. Ed è qui che l'accenno a Proust o a Joyce può esser frainteso: Musil è lontanissimo dall'esperienza introspettivo-irrazionale dell'*Ulysses*.

All'espressione indiretta, all'esposizione di un pensiero, di uno stato d'animo, di una meditazione, occorre un « tempo » infinitamente più ampio che non alla loro diretta, immediata manifestazione. Il « tempo » di Musil sta nella determinazione di chiarirsi razionalmente ogni processo o dato psicologico del personaggio, accettando tutte le conseguenze di quel « tempo » intellettuale che occorre alla loro esposizione, alla descrizione. L'elemento caratteristico di Musil, s'è detto, è il suo razionalismo, il suo conseguente atteggiamento di osservatore e sperimentatore umano, di colui ch'è sì parte del processo che descrive, ma che pure ne è estremamente consapevole e quindi possibilmente distaccato. Può esser utile al proposito la lettura del dramma *Die Schwärmer* che può tradursi con *I sognatori* o *Gli ostinati*. E l'ostinazione di Musil è la perseveranza con la quale egli persegue le sue larve fino a bruciarle nella loro stessa luce. Là essa ha potuto significare la dissoluzione del suo teatro, perché i suoi personaggi, in obbedienza a certe leggi teatrali, eran presentati per sé stessi; qui invece nell'*Uomo senza qualità*, è quella stessa ostinazione dell'autore a render vive le persone, a farle parte essenziale dell'epopea: perché in Musil questa ostinazione, il suo razionalismo, la sua ironia sono consapevolezza dei nessi fra l'uomo e la società, e la descrizione dell'uno contribuisce e talvolta esaurisce artisticamente quella dell'altra.

L'opera di Musil percorre in modi diversi il cammino di quella di Thomas Mann (non ultima ragione della sensibilità di quest'ultimo ai valori di quella): lo smascheramento del mito, la premessa alla reintegrazione dell'uomo. E che per questa via lo scrittore giunga ad eccellenza d'arte lo si scopre nell'esame minuto della pagina e degli episodi. Singolarmente assunte le figure e gli episodi si prestano ad una proficua comparazione: basterebbe accennare all'esperienza musicale-morale wagneriana e nitzscheana illustrata nei personaggi di Walter e Clarisse e a certe pagine del *Tristan* o della *Montagna incantata* e notare il diverso equilibrio dei due scrittori a contatto di una stessa materia, per trarne utili elementi alla determinazione della sostanza dell'arte e del pensiero di Musil; e questa sarà opera lenta a maturare. Manca poi al lettore italiano il termine ultimo di giudizio: la conclusione dell'opera — che speriamo di prossima pubblicazione — che, a ragione, Adolf Frisé, il curatore dell'opera di Musil, il quale ha tratta dai manoscritti e dagli appunti dello scrittore l'ultima parte del romanzo, considera decisiva al giudizio di tutta l'opera del grande austriaco.

GIORGIO DOLFINI

UGO SPIRITO, *La riforma della scuola*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 272.

Questo volume dello Spirito, limpido ed attraente nella forma, suggestivo nella sua fine ispirazione metafisica che è a fondamento di un'implacabile problematicismo, appare indubbiamente coraggioso e spietato nella diagnosi, che esso fa, dell'attuale crisi della scuola italiana, ma altrettanto coraggioso e leale nelle conclusioni che ne trae. Nella prima parte lo S. fa un quadro acuto e tagliente, a tinte forse eccessivamente fosche, della situazione scolastica attuale risalendo, nella determinazione delle cause, al fallimento della riforma Gentile. Il fondamento di tutti i difetti, le contraddizioni, le mistificazioni della odierna scuola italiana è costituito da una sfasatura dell'educazione

attuale che si può riassumere in questa menzogna: una scuola di massa si atteggia a scuola di *élite*. Questa sfasatura rende intelligibili tutti i difetti e le finzioni della nostra scuola, in particolare nel settore medio-classico e in quello universitario: mancanza di fede, irruzione della quantità e assenza di ogni principio veramente selettivo, bassissimo livello dell'insegnamento del latino e della filosofia, carattere frammentario e mnemonico di ogni insegnamento, assoluto disconoscimento dello spirito umanistico e del carattere formativo della scuola gentiliana, prevalenza di un criterio grettamente professionale nell'insegnamento universitario. Le cause di questa sfasatura debbono ricercarsi, al di là del settore propriamente educativo, nella crisi della società italiana, e in particolare della classe dirigente, della borghesia, la cui decadenza è da mettersi in rapporto con la decadenza della scuola. In questa borghesia che non ha saputo imporsi un regime severo di selezione, che non ha voluto rinunciare, è da porre la causa del fallimento della riforma Gentile. Per questo il Gentile, prima di mettere in atto una riforma, voleva mettere in atto una rivoluzione, un rinnovamento della società mediante l'Idealismo, che avrebbe trasformato lo spirito della borghesia, già in processo di decadenza. Lo S. vede anzitutto il fallimento della riforma nella crisi che dal '25 in poi ha travagliato l'Idealismo (scissione Croce-Gentile), quella dottrina che avrebbe dovuto porre in atto la rivoluzione spirituale della borghesia; in tal modo l'autore dissocia, implicitamente, le cause spirituali della crisi dalle cause economico-sociali, oppure — che è lo stesso — vede le seconde come conseguenza delle prime. Poiché, oggi, la crisi della società borghese si è ulteriormente aggravata e non è possibile prevedere « quali saranno le forme del processo risolutivo della crisi », qualsiasi piano immediato di riforma della scuola sarebbe destinato al fallimento. Perciò, secondo S., occorre collocare il problema dell'educazione in una prospettiva storica ben più comprensiva, allacciandolo strettamente al processo politico e sociale. « Il primo compito da assolvere è proprio quello di una diagnosi senza veli e di un richiamo spietato alle vere origini della crisi ».

La seconda parte è costituita da uno scritto inedito del 1938 destinato al Ministro Bottai al fine di dissuaderlo « dal procedere a una riforma destinata *a priori* al fallimento ». L'analisi dello S. fu fine ed acuta nella definizione dei motivi storici e ideali della riforma Gentile e nella individuazione delle cause del suo fallimento. Da questa analisi risulta che essa non fu compresa nel suo spirito e nella sua vera essenza, e non fu mai attuata sostanzialmente per la resistenza insormontabile della stessa borghesia. Ma l'aspetto più importante di questa seconda parte, e che la rende attualissima, è nella critica severa e rigorosa che lo S. fa della concezione gentiliana della scuola, mettendo in evidenza da un lato, i limiti del concetto umanistico della scuola gentiliana e dall'altro la lacuna del problema sociale, che è sostanzialmente assente dal pensiero e dagli interessi del Gentile. L'elemento positivo della pedagogia gentiliana è indubbiamente nella sua spinta storicistica, nell'esigenza di dare al carattere umanistico e formativo della scuola classica, non un significato grammaticale e retorico, bensì un significato essenzialmente storicistico. Questo intese perfettamente lo S., ma intuì anche i limiti dell'umanesimo e storicismo gentiliani. La scuola dell'Idealismo offriva « una cultura unicamente letteraria e storico-filosofica ripudiante i puri tecnici » e rifugiantesi nell'astrattezza di valori spirituali, sottratti ad ogni contaminazione della scienza. « La cultura resta fuori della tecnica e la guarda dall'alto, asserendo di poter vivere prima e senza la tecnica ». « L'uomo colto diventa astratto e retore; il tecnico arido e materialista ». Questa temperie si rifletteva direttamente nella scuola per eccellenza della riforma Gentile, nel Liceo Classico, dove la cultura classica faceva la parte del leone a spese della cultura moderna e contemporanea, producendo una specie di squilibrio storicistico. Storicismo significa legare il passato al presente, ma, per far questo, bisogna conoscere anzitutto il presente. In questo senso il concetto del Liceo Scientifico, con una letteratura moderna e con un maggiore impulso dell'insegnamento scientifico, era su una base speculativa assai più organica. Queste esigenze sente fortemente e limpidamente Ugo S. con il suo concetto di scuola aristocratica, nella quale l'insegnamento sia ispi-

rato, nello stesso tempo, ad un « massimo di classicismo » e ad un « massimo di modernità »; una scuola riservata a pochissimi, che « permetta di guardare al classici con un'anima di uomo moderno e di considerare i valori di oggi con salda coscienza dei valori storici ». L'autore precisa che « una cultura classica non inserita profondamente in una cultura contemporanea è destinata a produrre un pericolosissimo iato non soltanto nel campo della cultura, ma in quello della vita in generale ». Lo S. è perfettamente consapevole della necessità di saldare insieme i due momenti del processo storico, e in ciò si dimostra perfetto storicista, dimentico, forse, dei motivi scettici insiti ne *La vita come ricerca*.

Ma ugualmente aperto si mostra l'autore al problema sociale anche se si muove da un punto di vista politico essenzialmente agnostico, anche se si astiene dal fare una diagnosi politica positiva, dopo aver fatto quella negativa. Il fondamentale criterio di selezione per coloro che accedono alla scuola media deve essere « la valutazione delle attitudini degli aspiranti e i bisogni dei quadri nazionali » e non « la condizione sociale ed economica dei genitori ». « Ogni altro criterio per limitare il numero degli iscritti alla scuola media deve condurre ad una grave ingiustizia sociale ». In rapporto a questo problema lo S. è agli antipodi della posizione gentiliana, e, implicitamente, respinge l'istanza antidemocratica che era a fondamento di uno dei più importanti provvedimenti gentiliani, l'istituzione della scuola complementare. La scuola complementare avrebbe dovuto essere la scuola del popolo, la scuola dei non abbienti, di coloro che non potevano sollevarsi al di sopra di una sfera di interessi particolari e materiali, una post-elementare triennale chiusa agli istituti superiori, una specie di vicolo cieco per i figli degli operai e dei piccoli borghesi. Fedele alla dottrina dei « due popoli » che dal Vico attraverso gli hegeliani, era passata nella concezione politica e pedagogica dell'attualismo,¹ il Gentile accentuò la distinzione della scuola media, riservata alla media borghesia, dalla scuola del popolo, adeguando l'ordinamento scolastico ad una situazione sociale che egli interpretava in senso grettamente conservatore, secondo il quale quella che era *élite* di fatto, per condizione economico-sociale, tale doveva essere, necessariamente, anche di diritto. Lo S., al contrario, considera come condizione prima per realizzare un criterio di selezione che abbia il suo fondamento nelle attitudini, anziché nel censo, l'istituzione di una scuola unica post-elementare « un corso di tre anni non differenziato, durante il quale operare, con tutti i mezzi didattici più rispondenti al fine, la delicatissima operazione di scelta ». Questa scuola media unica, assai diversa da quella concepita dal Bottai, « dovrebbe naturalmente avere carattere culturale, ma il lavoro manuale, non molto specializzato, dovrebbe avervi un posto notevole, e non soltanto per il suo valore educativo ai fini della solidarietà umana, ma anche per la preparazione dei figli della borghesia che non riuscissero a proseguire negli studi ».

Ciò che lascia assai dubbiosi di questa sagace e spregiudicata analisi dello S. è la conclusione, come si prospetta sul piano pratico. Anche se lo scritto in questione è del 1938, l'autore lo considera validissimo per il momento attuale. Il problema della scuola non si può risolvere con « astratte disposizioni legislative ». Oggi, secondo lo S., mancano le condizioni spirituali e le condizioni sociali necessarie per una riforma radicale dell'educazione. « Nessuna nuova fede filosofica vale ancora a superare il disorientamento culturale sempre più accentuato ». E non sono ancora maturi i tempi per « trasferire il diritto di scelta della scuola dalle famiglie allo Stato ». Non vi è infine « la possibilità politica di abolire la scuola privata, il cui problema è indissolubilmente legato a quello della scuola confessionale ». Perciò l'autore propone l'astensione da qualsiasi provvedimento sul piano pratico e legislativo. Egli ritiene che « l'unica opera feconda che si possa oggi promuovere con fiducia è la discussione intorno al problema, la chiarificazione delle idee e la preparazione spirituale del domani ».

¹ LAMBERTO BORGHI, *Educazione e Autorità nell'Italia moderna*, Firenze, 1951.

La terza parte del volume, costituita da relazioni e articoli, pubblicati dal 1941 al 1956, contiene preziose e coraggiose osservazioni sulla facoltà di filosofia, sulla funzione e sul carattere della filosofia come scienza, sull'insegnamento universitario, e sull'insegnamento della filosofia, nelle sue possibilità e nei suoi limiti. Su quest'ultimo punto mi pare si possa dire che le conclusioni di S. sono eccessivamente pessimistiche e negative. A suo parere l'insegnamento della filosofia, nel suo significato rigoroso, è assente dalla nostra scuola, per l'incapacità di insegnanti ed allievi ad elevarsi all'altezza del concetto filosofico. Su questo non si può essere del tutto d'accordo con Spirito. La filosofia è come la matematica, la chimica, la poesia: c'è un più e un meno di tutto, anche della filosofia. Dal senso comune alla filosofia c'è una serie di gradi, non c'è un abisso. Filosofia non è soltanto quella dei professori universitari autentici, è filosofia anche quella dei professori del liceo e degli allievi di quei professori. È formativa la prima, come la seconda; più o meno formativa, ma sempre formativa.

Il volume si chiude con un leale e spregiudicato giudizio sulla scuola sovietica.

RENZO RAGGIUNTI

ENRICO CERULLI, *Dante e l'Islam*, estratto da « *Al-Andalus* », *Revista de las escuelas de estudios Árabes de Madrid y Granada*, vol. XXI, 1956, fasc. 2, pp. 229-253.

Desideriamo qui segnalare questo studio dell'insigne orientalista, socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei, su un problema molto dibattuto anche di recente nella critica dantesca, quello dei rapporti fra Dante e il mondo arabo. Il Cerulli riprende una tesi del grande arabista spagnuolo Miguel Asín Palacios, il quale aveva nel 1919 sottolineato « le coincidenze di struttura e di particolari tra la *Divina Commedia* e la letteratura filosofica e mistica degli Arabi sulla visione del Profeta », senza però poter indicare precise fonti, alle quali potessero esser ricondotte queste coincidenze. Ma un'opera era giunta in Occidente, il famoso *Libro della Scala*: ed è stato proprio il Cerulli a pubblicare la traduzione fatta in Spagna per ordine di Alfonso X il Savio, re di Castiglia, di questa « visione », in castigliano, in francese, in latino. La traduzione in latino è chiaramente firmata sui codici da un Bonaventura *de Senis*, che il Cerulli identifica con un senese, notaio alla corte di Alfonso X. Diventa quindi verosimile la conoscenza da parte di Dante del *Libro della Scala*, che si trova fra l'altro citato espressamente da Fazio degli Uberti nel suo *Dittamondo*. Non importa poi che il libro non sia di Maometto, ma una narrazione devota popolareggiante: l'importante è il fatto che dal Duecento al Cinquecento « gli Occidentali hanno fermamente creduto che la visione di Oltretomba narrata nel *Libro della Scala*, tradotto anche da Bonaventura da Siena, costituiva un libro sacro dei Musulmani ed era così uno dei volumi che veniva discusso nella polemica dei Cristiani di Occidente ».

I pregiudizi sulla difficoltà dei rapporti fra Occidente e Oriente nel Medioevo sono destinati a cadere sempre di più col progredire della ricerca storica; e del resto non occorre ricordare come Dante conosca Avicenna, e come Bologna sia stata uno dei centri dell'Avicennismo, dal quale si diffuse anche un opuscolo, *Viaggio dell'Anima*, contenuto in un manoscritto della fine del secolo XII. Che l'alta fantasia dantesca accogliesse impressioni derivate da punti diversi e le riunisse in una sola emozione e in una sola espressione artistica, non può che ingrandire la figura del poeta, oltre che del dotto universale.

BELFAGOR

LIBRI RICEVUTI

MARIA ALGRANATI, *Non uccidere*, romanzo, Milano, Intelisano, 1956, pp. 193.

ANTONIO ALTAMURA, *Dizionario dialettale napoletano*, Napoli, Fiorentino, 1956, pp. 311. — L'autore è nato a Napoli nel 1914, e da anni si dedica agli studi di letteratura italiana, particolarmente umanistica. L'Altamura si preoccupa delle fonti del lessico napoletano, a incominciare dal greco, e dà degli esempi di grecismi, che in fondo si trovano anche in altri dialetti meridionali, come *cràstola*, da *γάρστος*: il lettore ricorderà, « Chi fu lo malo cristiano Che mi furò la grasta », la nota canzone di Lisabetta da Messina nel *Decameron*. Poi accenna alle parole di origine osca, poiché molte voci dialettali, che sembrano risalire al latino, risalgono invece più lontano, all'osco: « è questo il caso di *tófa* (osco *tufa*, lat. *tuba*), *tartùfola* (*tufer/tuber*), *ottufre* (*octufer/octuber*) ». Poi dal latino, ricordando le voci rurali antichissime mutate dal latino classico o medievale; ad es. *àno* < *agnus*, *craje* < *cras*, *cerevèlla* < *cerebella*, *nastierzo* < *nudius-tertius*, *mesàle* < *mensale*, *ròcchia* < *rotula*, *sarcina* < *sarcina*, *aldà* < *halare*, *consubrino* < *consubrinus*. Poi vi sono i vocaboli di origine araba: *fùnnaco* < *funiuk*, *ruótolo* < *ratl*, *tùmmolo* < *tumn*, *giarra* < *gàrra*, *cannacca* < *kannāka*, *zagarella/zagrellaro* < *zahar*, *carrubbo* < *harrüb*, *guàllara* < *ādara*, *sciàveca* < *shabaka*, *salamelicche* < *salām-'alaik*. Le parole di origine francese poi sono numerosissime: *cangiare*, *coraggio*, *quantiera*, *cugino*, *giardino*, *gioia*, *sentire*, *tovaglia*; e poi *accattà* < *acheter*, *allumrà* < *allumer*, *vrenna*, dall'antico francese *bren*, *'ntamà*, da *entamer*, *luméra*, da *lumière*, *ammuccià*, dal francese dialettale *moucher*, *semana* da *semaine*. L'autore non si esagera l'assorbimento di vocaboli spagnoli nel dialetto di Napoli: ed egli ritiene piuttosto che si tratti di stretta parentela tra la parlata napoletana e la parlata spagnola. Pure fa parte alle parole lasciate da funzionari e soldati spagnoli, come *baglivo*, *bagliva*, *ciavatta*, dallo spagnolo *zapata*, che risalirebbe al turco; *cicco*, *primera*, *panguglia*, *scapèce*, *sciammèria*, e centinaia di altre voci. Egli tiene presente il vocabolario che ormai è stato divulgato nel mondo dalla poesia di Salvatore di Giacomo, da

quella di Ferdinando Russo, Rocco Galdieri, Edoardo Nicolardi, Libero Bovio, Ernesto Murolo, Luca Postiglione, Raffaele Chiurazzi, di Aniello Costagliola, di Giovanni Capurro, Raffaele Viviani, e del maggiore tra i viventi, E. A. Mario. Il lettore rimane sorpreso che non sia stato ricordato Eduardo De Filippo, che è il più grande artista napoletano dopo il Di Giacomo. Il volume è stampato egregiamente da un giovane editore, Fausto Fiorentino, e fa onore alla editoria napoletana. Non manca un *Elenco di nomi propri e di diminutivi*, che differiscono sensibilmente dalla forma italiana. In ultimo c'è un *Prontuario italiano-napoletano*, dove sono elencati molti nomi del lessico italiano, che hanno il loro corrispondente nel dialetto napoletano, ma di non sempre perspicuo ritrovamento. Questo *Dizionario* è stato molto lodato in giornali e riviste: citiamo la « Civiltà Cattolica » e *L'Unità*; ma sarebbe opportuno che qualche glottologo, o storico della lingua giudicasse della sua scientificità. Noi ci limitiamo ad accoglierlo come lettori di poesia dialettale, trovando in esso gli elementi necessari per intendere i diversi testi, e riferiamo tutti gli esempi più su elencati, senza assumerne la responsabilità. (LUIGI RUSSO).

PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte*, commentate da Fidenzio Pertile, a cura di Ettore Camesasca, vol. I (1526-1542), Milano, Edizioni del Milione, 1957, pp. 251.

EDMOND BARINCOU, *Machiavel par lui-même*, Paris, Aux Editions du Seuil, « Ecrivains de Toujours », 1957, pp. 191.

GIUSEPPE BERTI, *Russia e stati italiani nel Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1957, pp. xviii-874. — Su questo originale e ricchissimo volume si viene preparando la recensione da parte di uno specialista.

ARNOLDO BETTELINI, *Civitas nova*, Roma, Tipografia del Senato, 1957, pp. 193.

POMPEO BETTINI - ETTORE ALBINI, *I Vincitori. La Guèra*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, « Il Gallo », 1957, pp. 199.

IMBRIE BUFFUM, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, Yale University Press, 1957, pp. 256.

ROBERT W. - ALEXANDER J. CARLYLE, *Il pensiero politico medievale*, a cura di LUIGI FIRPO, vol. I, Bari, Laterza, « Collezione storica », 1956, pp. 681. — Ottima traduzione della fondamentale opera dei due storici inglesi, resa ancora più preziosa da una nutrivissima aggiunta bibliografica a cura di Luigi Firpo.

EMILIO CECCHI, *Ritratti e profili*, Milano, Garzanti, 1957, pp. vii-339. — Vi sono compresi molti articoli, che il Cecchi è venuto pubblicando sul *Corriere della Sera*, articoli scritti con quella levità e malizia artistica che tutti in lui apprezziamo. Direi che non ci interessa tanto il giudizio, quanto la maniera captante e maliosa con cui lo scrittore presenta le sue impressioni. Citiamo un articolo importante, intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio, che non è un semplice articolo, ma un piccolo saggio. Nell'articolo « Inventario della critica » vi sono alcune osservazioni, che fanno riflettere sulle possibilità di sviluppi, se non teoretici, metodologici, di alcune tesi di estetica oggi in voga. (L. R.).

WINSTON CHURCHILL, *Storia. Libertà e stato sovrano, Storia dei popoli di lingua inglese (1485-1698)*, Milano, Mondadori, 1957, pp. 397.

DENIS DIDEROT, *Scritti di estetica*, a cura di Guido Neri, Milano, Feltrinelli, « Universale Economica », 1957, pp. xxii-292.

ENRICO FALQUI, *Novecento letterario*, serie quinta, Firenze, Vallecchi, 1957, pp. 580. — È un volume che si legge con interesse: con maggiore disciplina, con più latino e con meno giornalismo i libri del Falqui potrebbero essere i libri del Ghiberti e del Vasari, per una storiografia iniziale e incerta dell'arte del Novecento. La sua felicità consiste nel non aver rifiuti per nessuno, ed egli storicizza per così dire un po' tutti gli autori contemporanei. Uno storico-moralista deve urtarsi necessariamente con lui, e l'autore di queste righe ha pagato il suo tributo a cotesta tenzone. Ci piace dare alcuni titoli del volume: « De Sanctis fra due fuochi », « Croce e l'avversione alla letteratura contemporanea », « Vittorio Rossi e l'equità storica », « Galletti e il suo Novecento », « Nicastro e l'informazione », « Flora e la storia del Novecento », « Momigliano e la valutazione estetica », « Sapegno e la critica marxistica », « Bargellini e l'ortodossia neoguelfa », « Vallone e Lopez Celly alle prese col romanzo », « Raja e il romanzo », « Sorrentino e il frammentismo ». Come si vede ci sono mescolati nomi buoni e nomi mediocri e mediocrissimi: questa adiaforia critica credo sia il merito principale del volume. Il Falqui non esclude nessuno dal suo Parnaso. Si regola come quel Papa, Innocenzo III, che disse a Simone di Montfort, combattente contro gli Albighesi: « Ammazzateli tutti: Dio distinguerà

i buoni dai cattivi ». Dio in questo caso, direbbe il Falqui, sarà l'avvenire, ed esso penserà alle discriminazioni. (L. R.).

LUIGI FIRPO, *Lo stato ideale della Controriforma. Ludovico Agostini*, Bari, Laterza, 1957, pp. 382. — Di questa opera importante dell'eminente studioso, sarà data larga notizia in uno dei prossimi fascicoli.

LUCIANA FRASSATI, *Poèmes*, Paris, Les Editions du Minuit, 1957, pp. 137. — È il libro di una donna ricca di temperamento, e fortemente volitiva. La sua poesia, quando di poesia si può parlare, si appoggia alla risolutezza di alcune sue confidenze d'amore. Trascrivo questi versi che a me piacciono particolarmente: « Dolce mia luna, che annunciavi l'ore Serene d'altri incontri, Pallida e sola come un eco torni E nel tuo volto di pietra marina Non apri la sorpresa della notte. Pure t'insegui dai colli di Cupra Al mare, e non ho posa nel rimpianto. O luce senza raggi, che vai fiera Di sospiri sommessi al tempo dato E ripedito in confidenze tenere ». Tutto il volumetto si direbbe proprio il diario di una gentildonna, ricca di fermenti amorosi, e ricca di succhi letterari e di aspirazioni al dominio: Luciana Pugno di Ferro! mi è avvenuto di esclamare in qualche tratto della lettura. Essa è la figlia del famoso e costruttivo direttore de *La stampa*, Alfredo Frassati. Se l'autrice ci interrogasse sul valore della sua poesia, a noi ci verrebbe forse voglia di rispondere, con un sorriso o una smorfia, con una frase dell'abate Cesari: « Sta più su Monna Luna! » Il che non esclude il riconoscimento che noi facciamo del forte e schietto temperamento dell'autrice. (L. R.).

EUGENIO GARIN, *L'educazione in Europa (1400-1600)*, Bari, Laterza, 1957, pp. 310. — Ancora un altro libro del nostro infaticabile storico della filosofia dal Medioevo ai nostri giorni. Il Garin ha un grande merito, di non starsi a baloccare con le formule, per spremere da esse nuovi possibili significati e avanzamenti astratti: egli arricchisce invece la cultura filosofica di oggi soltanto attraverso la storia e per la storia. Storico-filosofo dunque, e non teologo sofista filosofante, come sono ancora parecchi suoi coetanei colleghi. (L. R.).

GIANANDREA GAVAZZENI, *Altri studi pizzettiani*, Bergamo, Stamperia Conti, 1957, pp. 388.

LUDOVICO GEYMONAT, *Galileo Galilei*, Torino, Einaudi, 1957, pp. iv-381. — Un'ottima monografia, dovuta a un ingegno robusto e nutrito di studi storici e matematici. Nell'intento un po' informativo che l'autore si propone sono incluse però delle interpretazioni e spiegazioni nuove di tanti atti e pensieri di Galileo. Il risultato più importante, che sta a cuore al Geymonat, è di rendere di più immediata comprensione l'interesse storico e teoretico dell'opera del grande pisano. Il volume giova molto anche agli storici della letteratura italiana. (L. R.).

MARIA GIACOBBE, *Diario di una maestra*, Bari, Laterza, 1957, pp. VIII-158.

WOLFGANG GOETHE, *Giornale del viaggio in Italia per la signora von Stein*, Traduzione e Prefazione di Dario de Tuoni, Torino, Einaudi, 1957, pp. XXXIX-205. — « Il Giornale... (1786), che ora è per la prima volta presentato in traduzione italiana, nacque come quotidiana stesura di appunti in forma epistolare, senza il proposito di una elaborazione letteraria (che sarà fatta solo in seguito e da cui nascerà il *Viaggio in Italia*). Le impressioni del viaggiatore sono fissate nella loro immediatezza; tutta quella che è l'«esperienza» di un viaggio in un paese quasi mitizzato dell'Europa settecentesca come il paese della bellezza e dell'arte, trova in queste note la sua prima formulazione; quello che era stato per anni un sogno diviene realtà, contatto materiale e spirituale e umano ».

PAUL JOHNSON, *La guerra di Suez*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 189.

HENRI HAUSER - AUGUSTIN RENAUDET, *L'età del Rinascimento e della Riforma*, Torino, Einaudi, 1957, pp. 701, 31 t. f. t. — Traduzione direi quasi superflua. Le pagine del Renaudet sono anche molto arretrate nell'informazione critico-bibliografica: egli scrive, per es. di Machiavelli, ignorando la letteratura critica che si è sviluppata in Italia in questi ultimi trent'anni. È ancora fermo al Toffanin. In genere tutta l'opera è come un vasto manuale, concepito, non unitariamente, da due menti diverse: l'Hauser è nato a Orano e morto nel 1946, e fu professore di storia economica alla Sorbona; il Renaudet, professore prima di storia moderna alla Sorbona, e poi di Storia della civiltà italiana al Collège de France, ha rivolto essenzialmente la sua attività allo studio dell'umanesimo italiano e francese.

IMMANUEL KANT, *Critica della ragion pura*, Introduzione, traduzione e note a cura di Giorgio Colli, Torino, Einaudi, 1957, pp. 910. — Questa nuova edizione della *Critica della ragion pura*, uscita nella collana dei « Classici della filosofia », è costituita dalla traduzione integrale della seconda edizione curata da Kant (1787), insieme con tutte le varianti della prima (1781), e da un minuzioso ed elaborato commento filologico. Questa opera del Colli è il risultato di studi severi, e dimostra una matura conoscenza del linguaggio filosofico kantiano, anche se talvolta vi è adottata una terminologia per alcuni aspetti discutibile, come, ad esempio, quando si sostituisce al vecchio termine *fenomeno* quello di *apparenza* (« *Herscheinnung* »), che, se si tien presente il significato obiettivo della conoscenza kantiana, è possibile generi equivoci e fraintendimenti. Tuttavia si può affermare senz'altro che molti errori ed inesattezze della traduzione del Gentile e del Lombardo-Radicke, che fu pubblicata nel 1909 e che ebbe a suo tempo un'importanza notevolissima per la cultura filosofica italiana, sono stati

tolti o corretti in questa nuova traduzione. Un particolare interesse vengono ad assumere, in questo senso i capitoli dell'« Analitica dei concetti » e dell'« Analitica dei principi ». Dare un giudizio troppo sicuro ed impegnativo su questioni tanto ardue ancora non è possibile. Una cosa è certa: l'opera è degna di molto rispetto per la complessità e ardittezza dell'assunto e per la serietà e preparazione dell'autore, che si è reso indubbiamente benemerito dinanzi alla cultura italiana. È ovvio che l'autore, nel suo lavoro di traduzione e interpretazione del testo, si è valso efficacemente delle ultime e più positive ricerche filologiche e in particolare dell'ottima traduzione inglese del Kemp Smith. (RENZO RAGGIUNTI).

GIACOMO LEOPARDI, *Le prose morali*, a cura di Ildebrando della Giovanna, nuova presentazione di Giuseppe De Robertis, Firenze, Sansoni, « Biblioteca Carducciana », 1957, pp. IX-XXXIII-407. — Su questa ristampa riferiamo l'ultima parte del giudizio del presentatore, il De Robertis: « il lavoro del Della Giovanna è opera esemplare, dà e riceve calore (quelle introduzioni a carattere storico, così fitte di rimandi, così ricche; e poi il commento vario, eccitante, volto ad allargare la vista). Ma per intendere la novità del gran libro in sé, s'è pur lavorato assai negli ultimi trenta o quarant'anni (sulla struttura, anzi architettura, dell'opera in totale, sul significato e valore dei dialoghi, quasi « invenzioni a due voci »): e il lavoro d'analisi, il gusto della lettura è cresciuto di tanto, s'è fatto più sottile. Dare il tono a ogni dialogo, mantenerlo nel commento, attivo, per tutta la durata. Descrivere la linea di forza, insomma, la dinamica fatale: e per far ciò, scoprire i nessi, vivi quanto mai, in un secondo tempo mediato. Questo è di oggi, e non poteva esser di ieri ».

MARIO MONTESI, *A Canossa*, Drammi e discorsi all'antica sul ponte della storia, Roma, De Luca, 1957, pp. 127. — L'autore, che riprende in questi « drammi e discorsi » un suo scritto del '33, si propone di offrire « agli uomini di fede, una testimonianza di fede ». Il soggetto, la fede di Gregorio VII nei secoli di ferro, dice della sincera unione che il Montesi istituisce fra le sue pagine e il tempo in cui viviamo, in cui si è trovato a sostenere una sua parte, da uomo di fede, anche nella politica. Il lettore avverte, gradita, nei versi, un'aura manzoniana, del Manzoni di Adelchi e di Ermengarda, un po' antica, ma nobile moralmente e letterariamente.

ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, romanzo, Torino, Einaudi, 1957, pp. 342. — Di questo volume sarà curata la recensione nel prossimo fascicolo, da Pina Sergi.

ALBERTO MORAVIA, *La ciociara*, romanzo, Milano, Bompiani, 1957, pp. 414. — Libro piacevolissimo, come tutti quelli di Moravia. La lingua è una lingua patinata o mescidata, come dicevano un tempo i professori, di romanesco, ciò che

non dispiace al lettore, perché c'è consonanza tra la narrazione in prima persona della protagonista, e lo stile del raccontare moraviano. Nel volume abbondano le pagine felici, ma naturalmente Moravia non rinuncia a qualche particolare perfino scabroso. Non ci pare che questo suo verismo proceda da un suo pessimismo di tipo ebraico, ma semmai dal gusto di scandalizzare i benpensanti, e specialmente i litanianti che oggi abbondano più del necessario. Su questo punto polemico anche noi potremmo essere d'accordo con lui; ma in ogni modo quei due o tre luoghi un po' arditi e sanguinolenti si presentano troppo all'improvviso, e non si fondono con tutto il resto del racconto. (L. R.).

Operai del Nord, a cura di Edio Vallini, Bari, Laterza, 1957, pp. 285. — Non si tratta soltanto di operai del Nord, perché vi si legge anche l'autobiografia di qualche siciliano, e della provincia più interna dell'isola, ma emigrato o trasferito a Milano. Per esempio c'è un Armando T., che è nativo di Sommatino, e che poi per vicende dolorose si è trovato a trasferirsi a Milano, e vi è rimasto. Sono tutte autobiografie schiette e ferme: non c'è nessun sentimentalismo, ciascuno racconta di sé con tono molto asciutto; bisognerebbe citare, ma la migliore citazione è di invitare i lettori a questo libro che è un documento che resterà per la storia del moto sociale in Italia. (L. R.).

LIANO PETRONI, *Poetica e poesia d'Alfred De Vigny*, Cagliari, Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e di Magistero dell'Università di Cagliari, 1956, pp. xv-514. — Di questo studio sarà data recensione nel prossimo fascicolo.

LEOPOLDO PICCARDI, *La storia non aspetta*, Bari, Laterza, 1957, pp. 254. — È un libro di ricordi del dopoguerra (il Piccardi fu ministro col Badoglio) ed è un repertorio utile di notizie e di giudizi sulle nostre ultime vicende. Il libro è dedicato al Calamandrei.

Poliziano e il suo tempo, a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 340. — Questo volume raccoglie gli Atti del Quarto Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, tenutosi a Firenze dal 23 al 26 settembre 1954. Vi sono naturalmente studi eccellenti, e altri più modesti. Ricordiamo: EUGENIO GARIN, *L'ambiente del Poliziano*; LUIGI MALAGOLI, *Il P. poeta*; AUGUSTO MANCINI, *Il P. filologo*; MARIO APOLLONIO, *Paesaggio dell'«Orfeo»*. Segue un elenco di Comunicazioni e Contributi; V. PERNICONE, *Sul testo delle opere in volgare di A. Poliziano*; A. PEROSA, *Contributi e proposte per la pubblicazione delle opere latine del P.*; N. RUBINSTEIN, *Il P. e la questione delle origini di Firenze*; C. GRAYSON, *Alberti, P. e Bembo*; C. ANGELERI, *Il P. e il Crinito*; G. FUMAGALLI, *Leonardo e P.*; C. VASOLI, *Il P. maestro di dialettica*; A. CAMPANA, *Contributi alla biblioteca del P.*; e altri che qui trascuriamo di elencare. Il volume non può non interessare tutti gli studiosi del Quattrocento.

STENDHAL, *Passeggiate romane*, traduzione di Marco Cesarini Sforza, Prefazione di Alberto Moravia, Introduzione critica di Glauco Natoli, edizione illustrata curata da Amerigo Terenzi, Firenze, Parenti, 1956, voll. 3, pp. xlvi-316, 253, e 113 tavole, III volume 6 grandi tavole. — Sono tre volumi che hanno avuto rapida e meritatissima fortuna: *Le Promenades dans Rome* di Stendhal portano la data iniziale del 3 agosto 1827. Si tratta di una specie di Baedeker, come riferisce Alberto Moravia nella Prefazione, scritto con scrupolo veramente stendhaliano, ossia mettendoci dentro non soltanto il completo catalogo delle antichità e dei monumenti papali, ma anche riflessioni e commenti sulla nobiltà e sul popolo, sugli usi e costumi, sulla situazione politica e sociale. Il Moravia fa delle variazioni su quanto di stendhaliano è ancora rimasto nella Roma attuale. Acutissima è l'Introduzione critica di Glauco Natoli, che può interessare oltre che i dotti, anche i dilettanti, sebbene il Natoli scriva sempre con molto rigore scientifico. L'ultimo volume dei tre, è tutto una serie di vedute di Roma, dal Pincio, dal Gianicolo, il Colle Palatino presa dalla sommità del colle Aventino, veduta del colle Capitolino presa dalle falde del colle Aventino, il Quirinale dalla sommità del Palatino, l'Aventino visto dal colle Capitolino, il colle Esquilino visto da un arco superiore del Colosseo, il Celio dal Palatino, il Viminale dalle falde del Quirinale. I tre volumi sono rilegati.

CARLO TAGLIAVINI, *Un nome al giorno*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957, voll. 2, pp. xx-466, xvi-449. — Questi due volumi sono utilissimi, e soddisfano a quella che è la curiosità di dotti e indotti di conoscere un poco l'origine dei nomi più diffusi. Il Tagliavini è professore di glottologia all'Università di Padova, ed'egli per molto tempo redasse il «Taccuino del buongiorno» per il Giornale Radio delle ore 7. «I testi di quelle trasmissioni, ritoccati qua e là e in qualche punto ampliati, vengono ora raccolti nel volume che si propone di illustrare in modo semplice e piano, accessibile a tutte le persone di media cultura, l'origine e la storia di un nome di persona per ogni giorno dell'anno». L'opera è quella di un glottologo, e non quella di un agiografo: e lo dichiara l'autore stesso. Ma naturalmente lo studioso attinge largamente ai nomi compresi nel Martirologio Romano, specialmente nel primo volume; nel secondo l'autore dichiara anche di aver avuto per scopo di «offrire un repertorio storico-etimologico, se pure incompleto, atto a illustrare i nomi personali italiani»: quindi numerosi i nomi *adespoti*, cioè non corrispondenti ad un santo. Della maniera esemplare con cui il Tagliavini illustra ogni nome, facendone una breve storia, è prova la voce «Cecilia», la cui patrona ricorre il 22 novembre: «Mentre in italiano è abbastanza comune il nome personale femminile *Cecilia*, il maschile *Cecilio* è considerevolmente raro; in latino invece tanto *Caecilius* quanto *Caecilia* furono nomi largamente usati, e la *gens Caecilia* fu anzi una delle più antiche e celebri di Roma. La tradizione, raccolta da

Festo, fa derivare il nome *Caecilius* da *Caeculus*, il mitico fondatore di Preneste, o direttamente dall'aggettivo *caecus* « cieco » (come *Orbilius* da *orbis*, « privo, orbato », e solo in epoca post-classica, *orbis oculis* « cieco »). Benché alcuni glottologi moderni accettino questa connessione, altri pensano che si tratti piuttosto di una etimologia popolare; pare infatti certo che l'accentuazione primitiva fosse sulla prima sillaba, *Caēcilius*, ciò che indurrebbe a confrontare questo nome con alcuni nomi propri di persone e di luogo etruschi, come *Caęcina* (da cui l'odierno Cęcina, in Toscana); in ogni modo il legame con *caecus* ha certo influito sull'evoluzione del nome. La fortuna del nome *Cecilia* nel mondo cristiano (e prevalentemente della forma femminile), si deve alla fama e al culto di Santa Cecilia, martire romana, probabilmente del III secolo. Scindere la storia dalla leggenda nella vita e nel martirio di santa Cecilia è compito difficilissimo per gli agiografi, tanto più che gli atti del suo martirio sono di almeno due secoli e mezzo più recenti. Che santa Cecilia sia stata cultrice di musica (essa è infatti, per tradizione comune, più che per riconoscimento ufficiale, patrona della musica e dei musicisti) deriva probabilmente da una falsa interpretazione d'un passo degli Atti, in cui si dice che durante la festa nuziale « *cantantibus organis Caecilia virgo in corde suo decantabat soli Domino dicens: 'Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar'* », che si riferisce all'inno alla purezza e alla verginità che essa elevava nel suo cuore, e non a un canto vocale al suono degli organi (tanto più che qui *organo* si riferisce a strumenti musicali in genere). Il passo fu spesso citato, mutilato e frainteso come prova d'un canto vocale della vergine Cecilia, che anzi, dal XVI secolo in poi, fu raffigurata con un organo». Un altro esempio, *Aldo*: il Tagliavini ricorda che « Il Martirologio romano non elenca nessun Sant'Aldo, ma i Bollandisti propongono il 10 gennaio un Sant'Aldo eremita presso Pavia, il cui nome figura anche in parecchi nostri calendari. In Italia il nome è probabilmente di origine longobarda; fin dal secolo VII troviamo parecchi nomi personali, in forma latinizzata, di tipo *Aldo* (genitivo *Aldonis*), e al femminile *Alda* (genitivo *Aldanis*), e molti composti come *Aldeprandus*, *Aldemundus*, *Aldefridus*, *Aldemarius*, ecc. Alla base starà dunque il longobardo *ald* 'vecchio', corrispondente al tede-

sco *alt* e all'inglese *old* 'vecchio'. Nelle leggi longobarde si trova anche il termine *alldius*, per indicare chi si trovava in una posizione intermedia fra il servo e l'uomo libero; anche questo termine è etimologicamente affine ad *ald* 'vecchio', che, in origine, è un participio di un verbo *alan*, 'nutrire; crescere' e quindi indica 'cresciuto, adulto', e al plurale, nel sassone antico, *eldi* vale 'uomini'. Il nome *Aldo* (femminile *Alda*) ha corrispondenti anche in Francia, (ed *Alda* è, nella *Chanson de Roland*, la promessa sposa del grande paladino); ma ivi proverrà da altre lingue germaniche. In qualche caso 'Aldo potrebbe essere anche forma abbreviata dei numerosi nomi in *-aldo* (come *Romualdo*, *Reginaldo*, ecc.), in cui quell'elemento *-aldo* ha tutt'altra origine (proviene dal verbo germanico *waldan*, *waltan* 'comandare') ». La tirannia dello spazio ci vieta di riferire la storia di altri nomi; i due volumi, già da questi due esempi, eccitano la curiosità di ricerche; e come un po' tutti ci domandiamo l'origine di tanti nomi di luoghi (famosa la Toponomastica della Valle dell'Arno, fatta dal compianto Silvio Pieri), così un po' tutti, senza pur partecipare della fede medievale, cerchiamo di intendere il significato interno dei nostri nomi. (L. R.).

ALBERTO TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino, Einaudi, « Studi e ricerche », 1957, pp. 509. — Di questo volume sarà data ampia recensione in uno dei prossimi fascicoli.

NICOLA VAPZAROV, *Non chiudere la porta*, Milano-Roma, Edizioni Avanti!, « Il Gallo », 1957, pp. 58. — I versi di un poeta della Resistenza bulgara.

MARCELLO VENTUROLI, *La Patria di marmo (1870-1911)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957, pp. 504.

GIUSEPPE VILLAROEI, *Cocoriello Testadura*, romanzo comico per ragazzi, Torino, S.E.I., 1957, pp. 136. — Un volumetto molto interessante nella letteratura per ragazzi.

CH. WIRSZUBSKI, *Libertas. Il concetto politico di libertà a Roma tra Repubblica e Impero*, Bari, Laterza, 1957, pp. 296.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

SAGGI E STUDI

LA VITA DELLA MUSICA NELL'OTTOCENTO ITALIANO

1. L'AGONIA DELLA MUSICA STRUMENTALE.

Nella seconda metà del Settecento la vita musicale italiana presenta un fenomeno sintomatico: la diaspora dei compositori strumentali. Se Vivaldi era morto a Vienna per caso, dopo una vita trascorsa per lo più in Italia; se la fine dell'organista Zipoli in Argentina è avvolta nel mistero; se i lunghi soggiorni di Paradisi e Pescetti a Londra, di Rutini in Boemia, Germania e Russia, sono dovuti piuttosto alla loro attività operistica che a quella strumentale; non si può rimanere indifferenti di fronte a un elenco di questo genere:

- 1757: Domenico Scarlatti muore a Madrid
- 1762: Francesco Geminiani m. a Dublino
- 1762: Giovanni Platti m. a Würzburg
- 1764: Pietro Locatelli m. a Amsterdam
- 1766: Mattia Vento m. a Londra
- 1805: Luigi Boccherini m. a Madrid
- 1824: G. B. Viotti m. a Londra
- 1825: Giovanni Cambini m. a Parigi
- 1832: Muzio Clementi m. a Londra.

Qui non si può più parlare di caso: evidentemente c'è un motivo per questa dispersione che impoverisce la penisola delle sue principali energie nel campo della musica strumentale e che investe anche le figure minori, come quell'Ignazio Raimondi, violinista napoletano, che visse lungamente ad Amsterdam e morì nel 1813 a Londra, lasciando 3 concerti per violino, 9 quartetti, sonate e trii; oppure il torinese Felice Radicati, morto a Vienna nel 1823, anch'egli autore di quartetti e quintetti che attendono ancora un attento esame. L'interesse musicale degli italiani si concentra sul melodramma: diventa sempre più chiaro che la patria di Frescobaldi, di Corelli, di Tartini, di Albinoni, di Vivaldi, non offre sufficienti possibilità di lavoro ai compositori strumentali. La loro emigrazione determina le linee maestre lungo le quali si svolgerà la musica italiana nell'Ottocento, con la prevalenza quasi esclusiva dell'opera. Proprio quando il Romanticismo si appresta ad approfondire le possibilità latenti nella vita segreta del suono, si spegne in

Italia quella vena musicale che aveva donato alla civiltà europea i fasti strumentali del Concerto grosso ed aveva recato sostanziale contributo all'istituzione del sonatismo settecentesco e del sinfonismo.

All'ombra dell'invadente celebrità di Paganini, che le fortune della sua errabonda carriera di virtuoso tennero spesso lontano dall'Italia, e che attuò, come compositore, una specie di traduzione strumentale del trionfante gusto rossiniano, i *Quartetti* di Cambini, solo recentemente studiati dal Torrefranca e dal Roncaglia, e quelli ancora ignorati dei citati Radicati e Raimondi si avanzano nei primi decenni dell'Ottocento come malinconici ruderi d'un ponte spezzato che avrebbe dovuto congiungere i due secoli nell'arco di una ininterrotta tradizione strumentale.

2. LA TRASFORMAZIONE DEL MELODRAMMA.

Parallelamente al fenomeno di dispersione della musica strumentale, anche nel campo del melodramma qualche cosa si muove ed avvengono lente ma importanti trasformazioni. La tempesta rivoluzionaria che chiude il Settecento si abbatte anche su questa forma d'arte che aveva deliziato per tutto il secolo l'aristocrazia e le classi colte, e ne mette in causa il tranquillo edonismo. Le biografie di Cimarosa e di Paisiello mostrano tangibilmente l'urto dei tempi nuovi contro le sopravvivenze d'un passato agonizzante. Travolti nelle alterne vicende politiche che sconvolgono il regno napoletano in seguito alla calata delle truppe francesi, al loro ritiro e al loro ritorno, questi musicisti aderiscono di volta in volta al governo vincente, sopraffatti da avvenimenti più grandi di loro, e manifestamente incapaci di assumere le proprie responsabilità politiche. Tipici esempi di voltagabbana, l'una e l'altra delle parti in lotta li tiene in sospetto di traditori. In realtà sono semplicemente uomini del passato, che non riescono più a capire quel che sta succedendo.

Quando la marea rivoluzionaria sembrerà esaurita, dopo trent'anni di agitazioni repubblicane e di guerre napoleoniche, e, inchiodato Napoleone sullo scoglio di S. Elena, la Santa Alleanza si sforzerà di risuscitare intatto l'*ancien régime*, fra le tante cose irrimediabilmente mutate ci sarà pure la funzione sociale del melodramma, il posto che esso occupa nella vita dell'uomo. Per il Settecento l'opera era un passatempo musicale, fondato principalmente sulla bravura dei cantanti: lo spettatore non nutriva alcun vero interesse per le sorti delle Sofonisbe, degli Artasersi, degli Alessandri Magni che erano gli eroi di quegli spettacoli. Nell'Ottocento il melodramma non sarà più soltanto uno svago mondano. Si va al teatro d'opera per partecipare intensamente alle appassionante vicende della scena, per mettersi nei panni dei personaggi, soffrire e vibrare con loro, confrontarne idealmente le sventure e il comportamento con le proprie esperienze sentimentali, per imparare da loro una vita più intensa, più nobile e più appassionata. Il «dramma» è penetrato nel melodramma, ed il fatto è tanto più importante in Italia, dove

non esisteva un vitale teatro letterario per svolgere quel compito di educazione sentimentale e di scuola del costume, che esercitavano in Francia Corneille e Racine, Rotrou, Molière, Marivaux, Beaumarchais e Voltaire.

Nella storia della musica questo fenomeno ha un nome: si chiama Gluck. Da vivo, Gluck aveva appena turbato l'egemonia del melodramma italiano, sorvolando da Vienna a Parigi senza lasciar traccia profonda in Italia. Come un sasso gettato in uno stagno, aveva agitato un poco le acque del melodramma, poi queste si erano richiuse su di lui: Mozart, Rossini. Ma quel sasso aveva continuato a lavorare in profondità. Nel teatro d'opera italiano il trapasso dal Sette all'Ottocento si potrebbe definire come l'interregno dei gluckisti. Sebbene da un punto di vista strettamente musicale Bellini debba ben poco a Gluck, e ancor meno Donizetti, tuttavia la differenza sostanziale che corre tra una loro opera e un melodramma settecentesco è anche dovuta al fatto che di mezzo c'è stato Gluck.

Questa trasformazione postuma del melodramma settecentesco in senso gluckista produce un importante mutamento negli scambi musicali fra l'Italia e il resto d'Europa. Durante il Settecento la diffusione europea del melodramma italiano aveva avuto carattere di colonizzazione: si esportava il melodramma come una merce, tal quale come era in Italia, coi suoi libretti in lingua italiana e con tutto il corredo del personale necessario ad eseguirlo, cantanti, maestri di cappella, poeti, costumisti, parrucchieri, ecc. L'Europa chiedeva al melodramma italiano di essere il più italiano, anzi, il più napoletano possibile. Gli operisti italiani andavano all'estero per far quattrini, poco preoccupandosi dell'ambiente in cui avrebbero dovuto lavorare. Poteva accadere che dopo molti anni di soggiorno a Londra o a Pietroburgo ritornassero in Italia senza avere imparato una parola d'inglese o di russo, perché avevano continuato a vivere in una fetta d'Italia trasportata all'estero: il melodramma era una specie d'impero musicale superiore alle divisioni politiche, e l'italiano — o qualcuno dei suoi dialetti — ne era la lingua ufficiale.

Col passaggio dal Sette all'Ottocento la penetrazione degli operisti italiani all'estero perde il carattere trionfale di colonizzazione per assumere quello, meno comodo, di emigrazione. Da Vienna, ma soprattutto da Parigi, con i mezzi dell'opera francese, Gluck ha insegnato ai paesi europei a fare essi stessi il teatro musicale, invece d'importarlo bell'e fatto dall'Italia. Ed ora i musicisti italiani che vanno all'estero debbono fare i conti con la concorrenza. Non si importa più l'operista napoletano in quanto tale; per affermarsi, egli si dovrà adattare al gusto teatrale del luogo, dovrà accettare libretti nella lingua del paese, dovrà dimostrarsi realmente superiore agli operisti locali e vincerne la comprensibile gelosia: in una parola, nell'Ottocento l'operista italiano all'estero ha la sensazione di combattere in campo nemico.

La cervellotica convocazione di Piccinni a Parigi, per contrapporlo a Gluck, era stata una specie di anticipo delle difficoltà che presto gli operisti

italiani avrebbero incontrato all'estero; ma i simboli viventi di questa mutata situazione del melodramma italiano in Europa sono Cherubini e Spontini. Dopo avere avuto in patria un inizio di carriera convenzionale, all'estero non potranno rimaner fedeli alla tradizione nazionale, ma la modificano nel contatto con l'ambiente e saranno assorbiti dalla cultura dei paesi nei quali svolgono la loro attività. La nuova situazione operistica con cui essi devono fare i conti, a Parigi e a Berlino, è l'esperienza gluckiana, con le sue conseguenze postume, a cui l'Italia era rimasta refrattaria. Le semiserie baruffe di Cherubini con Napoleone sono lo specchio delle difficoltà contro cui urtava la riforma gluckiana in Italia. Cherubini con la *Medea* e Spontini con la *Vestale* derivavano da Gluck la severità dello stile tragico per dare all'impero napoleonico l'equivalente musicale del neoclassicismo figurativo di Canova, Appiani e David. Ma in musica Napoleone era rimasto un italiano del Settecento, pieno di nostalgia per le amabili cantilene di Paisiello e Piccinni: la rumorosa orchestrazione di Cherubini e l'energia drammatica della declamazione spontiniana infastidivano l'imperatore, che in teatro voleva distrarsi ed evadere dalle cure dello stato. Egli non si rendeva conto d'essere stato proprio lui a distruggere il mondo in cui potevano prosperare le dilette ariette del bel canto settecentesco.

Come l'esperienza gluckiana fu principalmente assimilata dagli operisti italiani stabiliti all'estero (e oltre a Cherubini e Spontini occorre ricordare almeno Sacchini e Salieri), così la sua acclimatazione in Italia fu dovuta principalmente a uno straniero: spento con Cimarosa, e con la disgrazia politica di Paisiello, le ultime voci del melodramma settecentesco, Simone Mayr fu il signore delle scene italiane, almeno fino al 1813, anno delle decisive affermazioni rossiniane. Come scrive il Kretzschmar, Mayr diede all'Italia un tipo d'opera corale di derivazione gluckiana, modificata con accorto eclettismo. Dosando le novità della musica tedesca, particolarmente strumentale, secondo le facili esigenze del gusto italiano, egli sorprende l'orecchio con effetti moderni e seppe fare ciò che non era riuscito né a Gluck né a Mozart: «diede agli Italiani il desiderio di un nuovo stile» (Kretzschmar). Egli fu maestro di Donizetti a Bergamo, e l'influenza esercitata dalla sua rumorosa maniera operistica fu di poco inferiore a quella di Rossini: vi soggiacciono quasi tutti gli operisti minori che affollano il sottobosco della produzione teatrale italiana nella prima metà del secolo, come Generali, Mercadante, Pacini, Vaccai.

3. AMBIVALENZA DI ROSSINI.

Occorre tener presenti le descritte trasformazioni, che si possono compendiare in una ritardata e deformata penetrazione della riforma gluckiana, per comprendere la singolare posizione di ambivalenza in cui si collocò l'arte di Rossini. Nessun dubbio che, con la sua sostanziale refrattarietà al Romanticismo, essa incarni gli ideali della Restaurazione e la nostalgia di quella

belle époque che invano ci si illudeva di poter ricondurre in un'Europa agitata da nuovi fermenti politici. Pure, mentre lo spirito dell'arte rossiniana indulgeva all'amor del quieto vivere e veniva incontro alla diffusa stanchezza seguita alle guerre napoleoniche, la veste musicale eccitava per novità. L'energia ritmica, la robusta consistenza dello strumentale, la carica vitale immessa nel dinamismo della melodia comica, erano altrettante ragioni per cui il « suono » dell'opera rossiniana non aveva più nulla di settecentesco. La determinazione di scrivere personalmente ed imporre tutte le fioriture da eseguire nella ripresa delle arie, mentre prima esse erano lasciate al capriccio dei cantanti, fu l'inizio d'una rivoluzione nelle consuetudini teatrali italiane; piccola rivoluzione, se si vuole, ma indubbiamente in senso gluckiano. L'opera corale, che Mayr aveva trapiantato in Italia, fu assunta da Rossini col giovanile *Ciro in Babilonia* (1812) e via via perfezionata, attraverso il *Mosé* e la *Semiramide*, in un modello a cui Verdi si atterrà nel *Nabucco* e nei *Lombardi alla prima Crociata*. L'effetto del « crescendo », simbolo del dinamismo rossiniano, ha lontane origini nel virtuosismo orchestrale dei « Mannheimer », e sorprese anch'esso le orecchie italiane, avvezze all'arcadica tranquillità del melodramma settecentesco, come una di quelle novità oltremontane importate attraverso la prudente mediazione di Mayr. Se Rossini poté essere paragonato a Napoleone e godette d'una fama quale forse non fu mai accordata a nessun altro musicista, ciò si deve all'armoniosa quanto paradossale convivenza di un messaggio conservatore entro forme innovatrici.

La travolgente carriera di Rossini si svolge come successiva conquista di sempre più vasti mercati teatrali, a cominciare dall'Italia del Nord. Forse in seguito all'allungata configurazione geografica della penisola e alla varietà del costume e della popolazione, la vita musicale italiana tende a polarizzarsi intorno a due centri di gravità, nel Mezzogiorno e nel Settentrione. Fin da quando S. Ambrogio stabilì a Milano un rito particolare, che venne rispettato nella sua autonomia dalla costituzione gregoriana, la musica italiana è il risultato dialettico di questa *concordia discors*. Nel Cinquecento furono le scuole polifoniche di Roma e di Venezia. Nel Settecento la capitale musicale del Mezzogiorno passò da Roma a Napoli, trionfando in campo teatrale; la scuola veneziana era grande in campo strumentale con Vivaldi, Albinoni, Tartini, e nel melodramma affermava caratteri propri con Galuppi e con la produzione librettistica di Goldoni. Con la fine della repubblica veneta, anche il primato teatrale del Nord si sposta, da Venezia a Milano, capitale del nuovo regno lombardo-veneto sotto la dominazione austriaca. Quando Rossini inizia la sua carriera, la divisione dell'Italia musicale è ancora viva nelle consuetudini teatrali e nel gusto della popolazione, sebbene da alcuni decenni la scuola napoletana languisca, dopo la lussureggiante fioritura settecentesca. Toccherà proprio a Rossini di sanzionare la fine della scuola napoletana: anche questo è uno dei fenomeni che segnano il trapasso dal Settecento all'Ottocento nella musica italiana. Con le quattro opere del 1813, tra cui il *Tancredi* e *L'Italiana in Algeri*, Rossini si era ormai assicurato il mercato tea-

trale nell'Italia del Nord, quando l'impresario napoletano Domenico Barbaia venne a cercarlo a Bologna e lo legò con un contratto al Teatro S. Carlo di Napoli. È questo un fatto storico che supera la semplice portata biografica per segnare una data nella vita musicale italiana. Presentandosi a Napoli con *Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815), Rossini sapeva benissimo che i napoletani lo aspettavano col fucile puntato, pieni di diffidenza e di dispetto per questo intruso che, a 23 anni, calava dal Nord per imporre le sue opere a Napoli, la patria del melodramma! E certamente egli tenne conto di quelle sfumature che differenziavano il gusto musicale napoletano da quello lombardo-veneto, sfumature che oggi è già difficile individuare, ma che erano ben note agli operisti dell'epoca. Rossini seppe abilmente disarmare le prevenzioni dei napoletani, e introducendo a poco a poco le innovazioni ormai in uso nell'alta Italia compì anche nella musica quell'unificazione nazionale che nel campo della letteratura era esistita da sempre e in campo politico e civile cominciava allora ad albeggiare. Né l'operazione fu sempre facile e senza scosse: il famoso fiasco del *Barbiere di Siviglia* a Roma fu dovuto, sì, alle macchinazioni dei sostenitori di Paisiello, offesi che un giovane musicista avesse osato riprendere il soggetto d'un capolavoro del vecchio maestro, ma in sostanza è un episodio della resistenza opposta dal mezzogiorno d'Italia alla penetrazione della scuola settentrionale.

Dopo alcuni anni di soggiorno napoletano, la fama di Rossini straripa fuori dei confini nazionali: la conquista del mercato europeo ha inizio da Vienna, piazza tradizionalmente favorevole all'espansione operistica italiana, e si conclude a Parigi, notoriamente la più difficile conquista per i musicisti italiani, a causa della presenza di un forte teatro d'opera nazionale. La penetrazione di Rossini non fa eccezione al nuovo stato di cose manifestatosi a proposito di Cherubini e Spontini. Ormai l'operista italiano non viene più accolto a Parigi in quanto tale, come importatore di quella merce insostituibile che è l'opera napoletana: il monopolio è cessato, ed egli deve fare i conti con le novità dell'ambiente, gareggiando vittoriosamente con la concorrenza locale. Rossini viene invitato a Parigi come direttore del Théâtre Italien, ma scriverà le sue opere in lingua francese per l'Opéra, adattandosi alle consuetudini di quel teatro. *Le Siège de Corinthe* (1826) e il *Moïse* (1827) sono assai più che traduzioni e adattamenti del *Maometto II* e del *Mosè in Egitto*, ma veri e propri rifacimenti, quasi opere nuove che servono a Rossini di tirocinio per impossessarsi della prosodia e dello stile francese. Il *Conte Ory* (1828), così poco apprezzato in Italia, non ha più la comicità elementare e sanguigna dell'opera buffa napoletana, ma lo spirito elegante della commedia francese.

In questa esperienza straniera si capovolge la posizione di Rossini: innovatore in Italia, egli fa figura di conservatore in Europa, a contatto con le novità introdotte dal Romanticismo tedesco, per mezzo di Weber anche in campo teatrale. Nell'attaccamento agli ideali di vita dell'*ancien régime* si manifesta il senso profondo della sua arte, e contro lui si appunta non solo

l'impazienza artistica dei novatori come Berlioz (che si domandava come avrebbe potuto fare « pour miner le Théâtre Italien et le faire sauter un soir de représentation, avec toute sa population rossinienne »), ma anche l'istintiva ostilità politica dei patrioti e dei liberali. *Guglielmo Tell* è il prodigioso sforzo d'un genio per recuperare il controllo d'una situazione che gli sfugge e — come scrisse il Fétis — « manifesta un uomo nuovo nello stesso uomo ». La vecchia opera corale di Mayr viene liberata dalla rigidità del suo pomposo apparato classicheggiante e si trasforma per l'immissione di un'anima nuova: un popolo vive nei cori del *Guglielmo Tell*, la natura diffonde la sua misteriosa vibrazione intorno ai personaggi. I romantici dovettero confessare la propria sorpresa, e Berlioz esclamava ammirato: « Voilà de la poésie, voilà de la musique, voilà l'art, beau, noble et pur.... ».

Ma il *Guglielmo Tell* fu un gesto supremo di orgoglio: Rossini volle raccogliere la sfida che i tempi nuovi gli lanciavano, e dimostrò che, volendo, avrebbe potuto difendere il suo primato nelle nuove condizioni dell'arte prodotte dal Romanticismo. Ma avrebbe dovuto far forza a se stesso: ciò che l'artista era in grado d'intuire con la chiarezza del genio, all'uomo ripugnava. Rossini era attaccato con tutta la forza delle sue abitudini al vecchio mondo che tramontava; di fronte all'aggressiva invadenza dei tempi nuovi — progresso tecnico e trasformazioni politiche, ferrovie, liberalismo e rivoluzioni — egli non provava che angoscioso sgomento per lo strepito, la fretta, l'affanno, la crescente intensità del vivere. La sua salute era scossa da una profonda depressione nervosa e non gli permetteva di prolungare la tensione innaturale che sarebbe stata necessaria per rinnovare il miracolo di autotrasformazione del *Tell*: il lungo silenzio in cui si rifugiò, rotto soltanto dalla composizione di lavori sacri e di piccole celine pianistiche e vocali, è praticamente un no al Romanticismo e ai tempi nuovi. Se nei primi anni del suo ritiro egli si adoperò generosamente per facilitare le affermazioni dei suoi connazionali a Parigi, in particolare di Bellini e Donizetti, e dello stesso Verdi, a lungo andare la sua presenza finì per pesare, con un senso di disagio, sullo sviluppo della musica italiana. Se il musicista taceva, sottraendosi così al rischio d'ogni confronto, l'uomo non stava zitto, e spesso si diffondeva l'eco di qualche sua barzelletta o di apprezzamenti sarcastici sui nuovi indirizzi dell'arte e della vita pubblica. Sia che lo volesse o no, Rossini finirà per esercitare nei riguardi di Verdi un'azione molto simile a quella di cui egli stesso aveva sofferto ad opera di Paisiello.

4. IL MELODRAMMA ROMANTICO.

Il Romanticismo nasce in Germania e si diffonde nei paesi europei attraverso diversi fenomeni di adattamento a circostanze locali. La ricca tradizione classica dell'Italia impone un inevitabile processo di temperamento, analogo a quello che cinque secoli prima aveva subito lo stile dell'architettura

gotica, quando i maestri del duomo d'Orvieto ne correggevano l'irresistibile slancio ascensionale con una solida impalcatura di linee orizzontali. È significativo che il più grande esponente del movimento romantico in Italia sia stato un artista di così equilibrato buon senso, di così olimpica saggezza come Alessandro Manzoni, un romantico che anche Goethe poteva sinceramente apprezzare. Per lunga eredità di educazione classica, forse anche per naturale inclinazione favorita dal clima e dal paesaggio, l'italiano ripugna al vertiginoso approfondimento del lato «notturno» della vita e alla ricerca degli aspetti segreti delle cose. S'immerge nell'evidenza sensibile dei fenomeni, più che interrogarne il mistero. Quanto possiede, è per lui un elemento positivo, di cui godere a fondo, non una dolorosa limitazione che circoscriva fatalmente il suo possesso e stimoli in lui l'implacabile nostalgia di tutto il resto che non possiede. Perciò, se anche in Italia il Romanticismo significò potenziamento dell'individuo, chiamato in primo piano in tutti i campi dell'arte e della vita morale, questa esaltazione dell'individuo non si accompagnò a un senso profondo della sua limitatezza e al bisogno irresistibile di evaderne. L'anelito all'infinito, la ricerca disperata dell'assoluto sono gli elementi che difettano al Romanticismo italiano; e la progressiva scomparsa della musica strumentale alla fine del Settecento priva l'Italia proprio di uno dei mezzi che si rivelarono più preziosi per l'esplorazione di quei sentimenti. L'indeterminatezza semantica della musica strumentale, che ne fa l'arte romantica per eccellenza, la più naturalmente adatta a cogliere nel profondo i moti oscuri della vita interiore, non viene sfruttata dai compositori italiani dell'Ottocento, per i quali la musica è saldamente legata a concrete vicende melodrammatiche e alla plasticità di definiti personaggi.

Che cosa rimane dell'originaria accensione romantica nell'Ottocento musicale italiano? L'affermazione dell'individualismo si traduce in un'intensificazione dei sentimenti: il melodramma esce dalla composta misura della razionalistica retorica settecentesca per entrare in un clima più appassionato e più ardente, che tocca da vicino gli interessi e le esperienze d'ogni uomo. Tutto ciò che nel Romanticismo è ribellione all'onnipotenza della ragione ed esaltazione del cuore, del sentimento, è bene accetto alla musica italiana del secolo XIX. Ma delle tante vie che il Romanticismo tedesco esplora per evadere dalla limitatezza dell'individuo e assumerlo nella certezza dell'assoluto, l'italiano lascia cadere quelle che non facciano perno ancora e sempre intorno alla persona umana: principalmente lascia cadere il prolungamento dell'individuo nell'infinito della natura e il prolungamento dell'individuo nell'infinito della religione, o comunque della metafisica. La musica italiana dell'Ottocento è povera di aperture verso il paesaggio e non conosce l'immedesimazione panica con la natura, la rivelazione del linguaggio segreto delle acque, delle piante, delle rocce, il mormorio della foresta, il silenzio delle cose e la manifestazione della loro vita. Con un po' di esagerazione, si potrebbe dire che l'italiano non conosce la natura, ma la campagna, cioè la terra lavorata dall'uomo e trasformata dalla sua civile presenza: Virgilio stampa un'inel-

minabile impronta georgica sui rapporti degli italiani con la natura. Anche sotto questo punto di vista il *Guglielmo Tell* di Rossini (col poco noto antecedente della *Donna del Lago*) costituisce una sorprendente eccezione. Certo il melodramma italiano dell'Ottocento riuscirà a liberarsi dall'artificioso convenzionalismo arcadico e a cogliere, nella dimensione dell'idillio, lo schietto profumo agreste; ma gli resteranno precluse le allucinanti intuizioni della natura selvaggia, proprie di quella linea romantica che va dalle *Waldszenen* di Schumann alla seconda scena del *Wozzeck*.

Ugualmente privo di reali aperture verso la trascendenza religiosa, il Romanticismo musicale italiano si concentra tutto intorno al plastico rilievo della persona umana: non fanno eccezione a questa norma i capolavori della musica sacra nell'Ottocento, cioè la *Messa di Requiem* di Verdi, di cui è protagonista l'uomo e non Dio, e le due composizioni della tarda età rossiniana, lo *Stabat Mater* e la sorprendente *Pctite Messe solennelle*, dove il carattere sacro è piuttosto un raffinatissimo fatto di stile, che reale partecipazione interiore.

Di tutta la ricca tematica proposta al Romanticismo dall'esaltazione dell'individuo, l'amore è l'aspetto che la musica italiana dell'Ottocento raccoglie con maggior prontezza; ma lo sottopone a una realistica semplificazione. L'amore è l'alfa e l'omega del melodramma nei primi decenni del secolo, il solo soggetto intorno a cui potesse polarizzarsi il teatro d'una società che non possedeva libertà politica né di pensiero, e appena in pochi strati più avanzati cominciava a sentirne il bisogno. Ma l'amore che regna nel melodramma italiano non conosce i sottintesi filosofici che, da Faust a Tristano, ne fanno uno dei cardini della concezione romantica e lo inseriscono, al pari della natura e della religione, nell'exasperazione della Weltanschauung individualistica: prolungamento dell'individuo in un'altra creatura, nel Romanticismo d'oltr'Alpe appare anch'esso come uno dei mezzi da tentare per evadere nell'infinito, per rompere i limiti dell'individuo e entrare in comunicazione con il mondo esterno, con il non-Io. Nel melodramma italiano dell'Ottocento l'amore, indagato nella naturalistica evidenza dei suoi aspetti psicologici ed affettivi, acquista soltanto in verità, intensità ed importanza. La romantica esaltazione del cuore, a danno della ragione, viene intesa dagli italiani come apologia dell'amore. L'amore è la sola verità della vita, unico bene, unica positività: tutto ciò che lo ostacola è inganno, menzogna, malvagità e sopruso. Le opere di Bellini e Donizetti esauriscono la patologia dell'amore infelice. Bellini scrisse un'opera su *I Capuleti e i Montecchi*, ma in realtà tutta la produzione di questi due operisti è un'immensa variazione sul tema di Giulietta e Romeo. Certamente in queste opere si ama diversamente che nel melodramma serio del Settecento, prigioniero di altezzosi schemi tragici, e in questa diversità dell'amore, in questa più alta temperatura passionale, consiste il loro romanticismo. Se ne rendeva conto benissimo Bellini quando scriveva al Florimo, il 30 novembre 1834, a proposito dei *Puritani*: « Il libro è d'un genere appassionato, come ti dissi, non è tragico, non ha passione di

coturno; ma è tenero, passionato, e la musica credo che l'ho indovinata ». Le opere serie di Donizetti sono una languida galleria di amanti infelici: Anna Bolena, Torquato Tasso, Parisina, Lucrezia Borgia, Maria Stuarda, Lucia di Lammermoor, Pia de' Tolomei. Nei casi di questi personaggi lo spettatore rifletteva la modestia borghese delle proprie esperienze sentimentali con ben altra pienezza di partecipazione che quella consentita dalla grande retorica tragica delle Polissene, delle Semiramidi, delle Sofonisbe.

Anche le carriere di Bellini e Donizetti confermano la trasformazione portata dall'Ottocento nella situazione musicale italiana, cioè il declino della gloriosa scuola napoletana e la graduale unificazione del gusto nazionale attraverso il sopravvento degli ambienti settentrionali, più colti e più aperti all'influenza europea. Il siciliano Bellini è l'ultimo prodotto della scuola napoletana, ma verrà completamente assorbito dall'ambiente milanese: quando ritornerà nel Sud a visitare i luoghi della sua infanzia, dopo i trionfi della *Sonnambula* e della *Norma*, lo farà quasi con la degnazione d'un turista, ostentando con orgoglio la sua amante settentrionale, la bella Giuditta Turina, moglie d'un ricco commerciante di sete lombardo. Per contro l'arte del bergamasco Donizetti non trova ostacoli nei centri di Napoli e Roma. La divisione musicale del Nord e del Sud si svuota di reale contenuto stilistico, e sopravvive tutt'al più, anche oggi, nel gusto musicale della nazione, come una feconda dialettica di due principi — Machiavelli avrebbe detto « duoi umori » — complementari. Sul terreno pratico ne rimaneva, ben inteso, lungo strascico di gelosie, rivalità e rancori, come quelli che impedirono a Donizetti di succedere allo Zingarelli nella direzione del Conservatorio di Napoli. Gli fu preferito il Mercadante, benché fosse già quasi interamente cieco, perché napoletano; ed è significativo per la marcia dei tempi nel senso della totale unificazione, che trent'anni dopo, alla morte di quest'ultimo, il Conservatorio offrì ossequiosamente la direzione a Giuseppe Verdi, il quale naturalmente declinò l'incarico.

Rivali in patria, e costretti a spartirsi tacitamente le zone d'influenza — al meridionale Bellini il Nord, e al settentrionale Donizetti l'Italia centro-meridionale — entrambi si trovavano a dover lottare contro le medesime difficoltà all'estero, principalmente a Parigi dove apriva loro la strada la benefica protezione di Rossini. Tramontata l'egemonia del melodramma italiano, nell'Ottocento si accentua il distacco tra la musica italiana e quella d'oltr'Alpe. Quasi come implicita conseguenza della semplificazione subita dal Romanticismo in Italia, si afferma il luogo comune, accettato dall'una e dall'altra parte, che la musica italiana sia essenzialmente melodia e canto, e quella tedesca essenzialmente armonia e sinfonismo strumentale. Se Romanticismo vuol dire vittoria del cuore sulla ragione, gli italiani ne deducono che la melodia sia la vera forma della musica romantica, e tacciano di astrusità cervelletica ed artificiosa l'approfondimento dei mezzi armonici e strumentali che serve ai romantici tedeschi per esplorare le regioni oscure dell'inconscio e cogliere nella sua realtà ineffabile la vita del sentimento. Ma all'estero,

anche se il pubblico è sempre avido di melodie e voci italiane, bisogna affrontare la concorrenza e la critica locale, bisogna fare i conti con il gusto nuovo di ambienti dove cominciano ad affermarsi le *Sinfonie* beethoveniane e i capolavori strumentali del Romanticismo. Scrivendo i *Puritani* per Parigi nel 1834, Bellini è ossessionato dalla preoccupazione della strumentazione. La *Favorita* di Donizetti solleverà l'entusiasmo dei parigini nel 1840, ma Wagner ne sarà stomacato e lo stesso Schumann, insensibile alla bellezza dell'ultimo atto, la tratterà da « musica per teatro dei burattini ».

All'unificazione nazionale del gusto musicale corrispondeva dunque l'accentuata frattura in campo europeo, e l'Italia stava per trovarsi in minoranza e isolata contro il progresso della cultura musicale negli altri paesi. All'interno, l'unificazione del mercato teatrale aveva imposto l'esigenza del primato individuale nell'agone operistico. Durante il Settecento il melodramma italiano era una repubblica, e il decentramento delle scuole musicali e dei teatri favoriva il pullulare di numerosi talenti. Nell'Ottocento il melodramma italiano diventa una monarchia, e Rossini ne è il fondatore. Due galli in quello stesso pollaio non possono fare a meno di disputarsi ferocemente il primato. In questa lotta, la quantità della produzione non contava meno della qualità: la rapidità di scrittura permetteva di essere presenti in tutte le piazze, di togliere ordinazioni ai rivali; meglio un insuccesso, che il rischio di lasciarsi dimenticare. Tuttavia il fecondissimo Donizetti, oscurato in gioventù da Rossini, non poté prevalere contro la produzione lenta, rara, insolitamente meditata e accurata di Bellini. Poi la morte prematura del rivale gli consentì di occupare per un decennio il trono lasciato vacante dall'abdicazione di Rossini. E a sua volta, la malattia e la morte gli risparmiarono lo smacco d'essere spodestato dall'irresistibile ascesa di Giuseppe Verdi, la cui arte era portata sull'onda del Risorgimento.

5. IL MELODRAMMA NAZIONALE.

a) *L'arte di Verdi*. — Il risveglio politico dell'Italia a ideali di libertà trasformò, intorno al 1830-40, gli orientamenti del melodramma. Patrioti morivano impiccati sugli spalti delle fortezze austriache; altri languivano nelle carceri; altri prendevano la via dell'esilio. La stagione del melodramma amoroso volgeva al termine. L'allegria conservatrice di Rossini dovè forse parer cinica alla generazione di Goffredo Mameli, agli studenti che andranno a morire con inesperto coraggio sui campi di Curtatone e Montanara. Dalla propria musica (cioè dal melodramma) l'Italia aspettava confusamente qualcosa di nuovo, un accento più virile ed eroico che rispondesse all'entusiasmo patriottico della gioventù liberale. Nella *Filosofia della Musica* (1836), Giuseppe Mazzini invoca l'avvento del « dramma musicale », ed auspica la nobilitazione del recitativo, lo sviluppo del coro e un maggiore « studio dell'istrumentazione », a sanare le piaghe del melodramma: « oggi urge l'eman-

cipazione da Rossini, e dall'epoca musicale ch'ei rappresenta». Scomparso Bellini, che a Mazzini pareva «ingegno di transizione..., una voce melanconica fra due mondi», avrebbe saputo Donizetti, «primo tra quanti militano sotto le bandiere della scuola rossiniana», mostrarsi pari al compito storico dell'ora? «levarsi all'ufficio di fondatore della scuola musicale italo-europea»? Non bastava più, infatti, «perpetuare o rifare una *scuola italiana*»; occorreva esprimere «dall'Italia le fondamenta d'una scuola musicale europea».

L'*ignotum numen* al quale Mazzini dedicava il suo opuscolo, era già nato e inoveva i primi passi sul cammino dell'arte. Mazzini stesso gli aveva aperto il cammino, additando agli artisti italiani un altro dei valori attraverso i quali era possibile placare la struggente ansia individualistica del Romanticismo. «Dio e Popolo!». L'exasperazione dell'individuo, non più capace d'inserirsi in un ordine universale, e d'altra parte prigioniero della propria finitezza, anela ad un prolungamento verso l'infinito, e lo può trovare non solo nella comunione amorosa con un'altra creatura, ma immergendosi in quella entità collettiva che è il popolo. La musica italiana, aulica e aristocratica per lunga tradizione, sta per scoprire il popolo.

Questa è la novità della piattaforma su cui si pone fin da principio il melodramma di Verdi, in confronto a quello amoroso di Bellini e Donizetti. Gli schemi musicali rimanevano gli stessi; pure gli italiani non si ingannarono e riconobbero nella voce di Verdi un timbro nuovo, una diversa qualità umana, più virile, più energica, più animosa. Due vie si aprivano a Verdi nel campo dell'opera seria: una era quella della grandiosa opera corale e collettiva, quasi opera-oratorio, introdotta dal Mayr e portata da Rossini all'altezza del *Mosé*, della *Semiramide*, del *Guglielmo Tell*. Verdi, nella sua severità morale, vi si sentiva fortemente attratto. Ma sorgevano su questa via grossi ostacoli pratici: soltanto pochi teatri erano in grado di mettere in scena queste opere corali, di realizzazione complessa e costosa; e nell'Italia d'allora, invece, la fortuna d'un operista si consolidava negli innumerevoli teatri di provincia, tutti ambiziosi di avere opere nuove nel cartellone delle loro stagioni. Perciò, dopo i successi del *Nabucco* (1842) e dei *Lombardi* (1843), Verdi abbandona questo costoso tipo rossiniano di opera corale, dove i protagonisti sono quasi annegati nell'urto di masse, per accostarsi con l'*Ermioni* (1844) al tipo donizettiano di opera a personaggi, con caratteri individuali potentemente scolpiti, e rilevati da violenti contrasti. La sua drammaturgia robusta e virile coincide spontaneamente con le nuove passioni politiche che infiammano gli italiani, ma la sua ostinata volontà di successo non gli permette di badar troppo per il sottile ai mezzi che adopera, e la qualità delle sue opere scende spesso molto in basso. Questo periodo di produzione affannosa ha termine insieme alla prima fase del Risorgimento, dopo le sconfitte del '49. La morte di Donizetti (1848) assicura ormai a Verdi il primato operistico in Italia, liberandolo dalla necessità di lottare, anche quantitativamente, con la concorrenza dei rivali: ormai ha il successo in pugno, è ricco, può lavorare più pacatamente, senza timore d'essere dimen-

ticato anche se lascerà passare qualche anno tra un'opera e l'altra. Nello stesso tempo è irrevocabilmente mutato il clima della nazione. Svaniti gli euforici entusiasmi del '48, subentra una fase di delusione e di ripiegamento: il furore patriottico dei soggetti trattati dal *Nabucco* alla *Battaglia di Legnano* non sarebbe più accetto, e Verdi, sensibilissimo agli umori della società in cui opera, si allontana alquanto dai temi politici, per interessarsi alla psicologia degli affetti privati. *Rigoletto* (1851), *Trovatore* e *Traviata* (1853) rappresentano la perfezione d'un tipo di melodramma che Verdi aveva avviato con l'*Ernani*. Su questa strada non sarebbe stato possibile andare oltre, ma solo ripetersi sempre più stancamente. A differenza di Rossini, che pur riconoscendo il mutamento dei gusti, non aveva voluto fare lo sforzo di rinnovarsi, Verdi ebbe questo coraggio: nel periodo che va dai *Vespri Siciliani* (1855) all'*Aida* (1871) lo vediamo arricchire e maturare la propria drammaturgia musicale. Dalla elementare sommarietà dei suoi melodrammi giovanili, dove il bene è tutto da una parte e il male tutto dall'altra, la luce e l'ombra sono separate con un taglio netto e i contrasti si esasperano con violenza, egli passa ad una psicologia più sfumata e penetrante, capace di approfondire caratteri complessi e molto sfaccettati, come quelli del *Don Carlo* di Schiller. Si avvicina, cioè, alla pienezza di quell'ideale drammatico ch'egli ebbe sempre presente e a cui si sollevò nei capolavori della gloriosa vecchiaia: Shakespeare.

b) *Le idee di Verdi*. — La capacità di progresso dell'arte di Verdi, e la sua attitudine a rinnovarsi in armonia con le trasformazioni della nazione, sono tanto più sorprendenti in quanto Verdi non fu artista di intenzioni rivoluzionarie, ma al contrario un convinto fautore della tradizione. Tanto la naturale sua indole, quanto le circostanze storico-artistiche in cui si trovò coinvolto, concorsero ad assegnargli una posizione sostanzialmente conservatrice. Bisogna perciò distinguere tra l'arte di Verdi, che poté arrivare alle straordinarie anticipazioni stilistiche dell'*Otello* e del *Falstaff*, e le idee di Verdi che, spesso compendiate frettolosamente nel motto famoso: «Torniamo all'antico, e sarà un progresso», esercitarono un'azione ritardatrice sulla cultura musicale italiana.

Verdi si trovò ad essere il campione dell'opera italiana in un'epoca in cui il suo primato si avviava manifestamente al tramonto. Lo straordinario progresso conseguito dalla musica strumentale in Germania fra il Sette e l'Ottocento s'era ormai imposto in Europa e cominciava a penetrare anche al di qua delle Alpi, rivelando nuove possibilità della musica. Verdi, come creatore, ne tenne conto e seppe fino all'ultimo rinnovare la propria arte, senza lasciarsi sopravanzare dai mutamenti del gusto. Ma nelle sue opinioni rimase prigioniero della propria posizione di difensore della tradizione italiana, e si chiuse in un ostinato rifiuto del moderno sinfonismo. Secondo lui, Palestrina e Benedetto Marcello, Pergolesi e Rossini indicavano l'inequivocabile tradizione vocale della musica italiana: il canto e la melodia ne erano

il retaggio, e bisognava lasciare ai tedeschi le complicazioni armoniche e strumentali, senza cercare di emularli in un genere per il quale gli italiani non erano dotati. Vedeva quindi malvolentieri il sorgere delle prime istituzioni di musica strumentale nella penisola. A Firenze nel 1866 veniva fondato un quartetto d'archi, e intorno ad esso si raccoglieva una cerchia d'intelligenti cultori di musica da camera: la Società del Quartetto era perfino in grado di pubblicare una raccolta d'eleganti partiture tascabili. Nel 1872 si fondavano a Torino, sotto la direzione di Carlo Pedrotti, i cosiddetti « Concerti Popolari », cioè la prima organizzazione stabile di concerti sinfonici, che svolse un'opera preziosa di educazione del gusto musicale. Secondo Verdi, invece, si sarebbero dovute fondare delle « società Palestrina » per risollevare la grande tradizione nazionale della polifonia vocale.

Con le prime affermazioni del gusto wagneriano l'infiltrazione del sinfonismo penetrava perfino nel teatro d'opera, creando le premesse d'una fatale rivalità. L'intraprendente signora Lucca, impresaria teatrale e editrice di musica, sconfitta dai Ricordi nel possesso delle opere di Verdi, si rifaceva puntando audacemente sulla carta wagneriana. Il 1° novembre 1871, sotto la direzione di Angelo Mariani, che dolorosi dissidi avevano allontanato dall'amicizia di Verdi, il *Lohengrin* trionfava a Bologna: scambio di telegrammi, conferimento della cittadinanza onoraria a Wagner, sua lettera di ringraziamento al sindaco di Bologna, con accenni al « connubio del genio italiano col genio tedesco ». Verdi, nella villa di Sant'Agata, fremeva, tanto più infastidito perché costretto a sostenere un'ambigua lotta su due fronti. Risoluto avversario della penetrazione wagneriana e del sinfonismo tedesco, egli si sentiva poi tacciare di wagnerismo ad ogni passo della originale evoluzione che la sua arte aveva iniziato dopo la *Traviata*. Come oggi si sente chiamare dodecafonica qualunque musica dissonante, allora l'aggettivo « wagneriano » veniva appiccicato ad ogni opera che presentasse ricchezza orchestrale e dignità di recitativi: wagneriano il *Don Carlo*, wagneriana l'*Aida*! La lunghissima sopravvivenza di Rossini, tuttora idolatrato dagli anziani e dai *laudatores temporis acti*, aveva a lungo steso un'ombra sulla posizione di Verdi, insidiando il suo assoluto primato nazionale. Nel 1868 il ministro dell'istruzione, Emilio Broglio, aveva imprudentemente dichiarato che in musica non s'era avuto nulla di buono dopo Rossini. Verdi, nominato da poco commendatore della corona d'Italia, gli restituiva *ipso facto* l'onorificenza: « Una lettera a Rossini dell'Eccellenza Vostra.... sentenza che da quarant'anni non si è più fatta un'opera in Italia. Perché allora si manda a me questa decorazione? Vi è certamente un equivoco nell'indirizzo, e la rimando ». Questo non fu che il più vistoso fra molti episodi di disagio che, se non impedirono a Verdi di farsi in quattro, alla morte di Rossini, per attuare l'idea d'una *Messa di Requiem* scritta dai principali compositori italiani, tuttavia avevano spesso reso difficile la sua posizione: difensore della tradizione operistica italiana nella battaglia delle idee, egli era un innovatore originale nella creazione artistica, e la presenza invisibile

di Rossini non faceva che sottolineare questa imbarazzante contraddizione, sospingendolo in un campo nel quale egli non aveva nessuna intenzione di militare. Vi si radunavano, infatti, gli altri suoi avversari, gli irrequieti musicisti d'avanguardia, come Arrigo Boito e Franco Faccio, che avevano cominciato ad abbeverarsi alle fonti del Romanticismo musicale tedesco, e si esprimevano talvolta con giovanile impazienza nei suoi riguardi. Al pranzo in onore di Franco Faccio per la rappresentazione dei suoi *Profughi fiamminghi* alla Scala (1863), Boito, che in quei giorni si dava un gran da fare per costituire a Milano una Società del Quartetto, brindò « Alla salute dell'arte italiana, Perché la scappi fuori un momentino Dalla cerchia del vecchio e del cretino », ed augurò l'avvento di chi avrebbe restituito la purezza dell'arte « Su quell'altar bruttato come muro Di lupanare ». Sono versi estemporanei, improvvisati nel calore conviviale; ma Verdi prende per sé l'allusione, e scrive seccamente a Ricordi, che cercava di scusare Boito: « Se anch'io fra gli altri ho sporcato l'altare, egli lo netti ed io sarò il primo a venire ad accender un moccolo ».

6. LA MUSICA STRUMENTALE.

La tradizione strumentale italiana, spezzata, come s'è visto, sulle soglie dell'Ottocento, non venne riannodata nel corso del secolo: si cercò invece di sostituirla con una tradizione importata. Prima che questo tentativo si manifesti, non si ricordano che pochi nomi di cultori di musica strumentale, i quali, isolati e sperduti nel vortice melodrammatico, non si collegano l'un l'altro in una coerente fisionomia stilistica. È il caso del violinista bresciano Antonio Bazzini (1818-1897), direttore del Conservatorio di Milano, autore di musica che sta sulla scia del virtuosismo paganiniano; del bolognese Stefano Golinelli (1818-1891), del piemontese Carlo Rossaro (1828-1878) e dell'emiliano Giovanni Rinaldi (1840-1895), autori di interessante musica pianistica, e del prestigioso direttore d'orchestra Luigi Mancinelli (1848-1921).

Il primo sforzo coerente per la restaurazione d'una coscienza strumentale in Italia si deve a una generazione di musicisti operanti nella seconda metà del secolo, che per la maggior parte avevano già fatto i loro studi nelle riordinate scuole di musica dell'Italia pervenuta a unità nazionale, talvolta completandoli all'estero. Sono questi Giovanni Sgambati (1841-1914), che si giovò della familiarità e dell'insegnamento di Liszt, Giuseppe Martucci (1856-1909), eminente pianista e direttore d'orchestra, l'organista Marco Enrico Bossi (1861-1925), e Leone Sinigaglia (1868-1944), allievo di Mandyczewski a Vienna e di Dvořák a Praga. Prescindendo dai caratteri individuali di questi compositori e dalle loro singole realizzazioni di valori artistici, si può affermare che collettivamente essi compiono l'indispensabile operazione storica di recuperare il tempo perduto dalla musica italiana nei confronti di quella europea. In seguito alla scomparsa delle istituzioni sinfoniche e della

pratica strumentale, l'Italia aveva perduto i contatti con la musica europea, proprio all'inizio della straordinaria evoluzione ad essa impressa dal Romanticismo. Dopo Haydn e Mozart una saracinesca era calata sulle Alpi, e l'Italia musicale si era chiusa scontrosamente entro le sue frontiere melodrammatiche, cercando di ignorare la formidabile trasformazione della musica. Il merito storico e culturale del gruppo Martucci-Sgambati è quello d'avere fatto i conti con Beethoven e Brahms, con Liszt e Wagner, con Mendelssohn e Schumann: di avere acquistato questi valori alla cultura musicale italiana. Li secondavano nel compito alcuni operisti di più irrequieta mentalità innovatrice, come Franco Faccio (1840-1896) e Arrigo Boito (1842-1918), quest'ultimo autore di un saggio critico su *Mendelssohn in Italia*. La musicologia moderna muoveva i suoi primi passi in Italia e si affiancava a quest'opera di restaurazione culturale con le ricerche erudite di Luigi Torchi (1858-1920), primo redattore della «Rivista Musicale Italiana», fondata nel 1894.

Ma ciò che torna a merito di Martucci e compagni sul piano culturale, costituisce anche il loro fatale limite sul piano più specificamente artistico: proprio per questa loro missione di ricupero del tempo perduto, essi erano costretti a guardare indietro. I loro modelli erano, a parole, Brahms, Wagner e Liszt, di fatto più spesso Beethoven, Mendelssohn e Schumann, in un'epoca in cui i destini della musica stavano per essere assunti da Mahler, Strauss e Debussy. I pionieri della rinascita strumentale erano necessariamente indietro di una generazione: di qui il carattere alquanto scolastico della loro produzione, la quale solo occasionalmente si accende di vera vita artistica, quando nei modelli del sinfonismo tedesco riesce ad introdurre le voci d'un sentire nazionale, sostanzialmente affine al lirismo melodrammatico (*Notturmo*, *Tarantella*, *Novelletta* di Martucci).

Dalla posizione intermedia di questa generazione si distacca l'opera d'un musicista che ne fu coetaneo ma che, essendosi formato e sviluppato all'estero, non dovette assumere su di sé il pesante fardello storico di recuperare il tempo perduto e di mettersi alla pari con le conquiste strumentali del Romanticismo: per Ferruccio Busoni (1866-1924) il Romanticismo tedesco fu naturale punto di partenza verso un'arte che, a differenza di quella di Martucci e di Sgambati, guardava sempre avanti, con un'insaziabile curiosità di nuove avventure stilistiche e intellettuali. Per questo l'efficacia artistica di Busoni va riportata al secolo seguente e associata a quella dei compositori d'una nuova generazione, nati intorno al 1880.

7. IL VERISMO.

Nella seconda metà del secolo la tradizione del melodramma cominciava a languire all'ombra della grande personalità di Giuseppe Verdi. Mentre il maestro si allontanava dai vecchi schemi con passi sempre più decisi, l'esaurimento della vecchia tradizione era documentato dal significativo fenomeno

di effimeri successi isolati, dovuti a un passeggero concorso di circostanze felici, a un momento di vena individuale, senza possibilità di sviluppo. I trionfi del *Ruy Blas* (1869), del *Guarany* (1870) e dei *Goti* (1873) fecero di volta in volta salutare i nomi di Filippo Marchetti (1831-1902), del brasiliano Antonio Gomez (1839-1896) e di Stefano Gobatti (1852-1913) come eredi di Verdi: tutti scomparvero tosto nell'oblio. Anche il più dotato fra gli epigoni verdiani, Amilcare Ponchielli (1834-1886) non riuscì mai a rinnovare il successo della *Gioconda* (1876). Il *Mefistofele* di Boito, caduto a Milano nel 1868 e risorto a Bologna nel 1875, rimase senza domani, nonostante le sue polemiche intenzioni di rinnovamento. Il punto di flessione del gusto operistico nella seconda metà del secolo, l'inizio d'una sensibilità realmente nuova si ha nell'arte di Alfredo Catalani (Lucca, 1854 - Milano, 1893). Senza sbandieramento di battaglieri programmi artistici alla maniera di Boito, questo artista gentile e dolente, minato nel fisico da un male inguaribile, fu tra i primi a sentire l'impossibilità di continuare a rifare Verdi, com'era stato ancora possibile a Ponchielli. Non si trattava d'una ribellione polemica, ma d'una sincera incompatibilità di costume: il cervello non aveva alcuna parte nella curiosità che spinse Catalani ad affacciarsi, con *Loreley* (1890) e *Wally* (1892), sui gelidi climi del Romanticismo nordico, ma era solo questione di sensibilità, di inoffensiva quanto irresistibile inclinazione interiore.

Della salute fisica, della sanguigna esuberanza che facevano difetto all'arte delicata di Catalani, era invece largamente fornito Pietro Mascagni (1863-1945), che nel 1890 si affacciò prepotentemente sulla scena teatrale italiana col trionfo della *Cavalleria rusticana*, opera in un atto vincitrice di un concorso indetto dalla casa editrice Sonzogno. L'argomento di ambiente contadino siciliano, tratto da una novella del Verga, fornì l'ovvio suggerimento per la formula con cui definire questa voce nuova che finalmente risuonava nell'opera italiana dopo la grandezza solitaria di Verdi, e che pareva capace di fare scuola, cioè di aprire delle possibilità di continuazione: melodramma verista.

Il verismo stava principalmente nella scelta dei soggetti, attinti per lo più alla realtà della vita contemporanea; oppure riportati, se si trattava di soggetti storici, alla dimensione angusta e alla violenza brutale del fatto di cronaca. Facevano scuola in tal senso le correnti letterarie del romanzo moderno: ed era più forte l'efficacia del romanzo naturalista francese (Zola) che quella del severo realismo verghiano. A questa predilezione per soggetti sordidi o comunque sensazionali, all'ambizione di mettere in musica la «tranche de vie» si debbono gli eccessi d'entusiasmo e gli eccessi d'avversione con cui fu salutato il melodramma verista. Quelli, per gli ovvi motivi che fanno della cronaca cittadina la pagina più avidamente letta dei giornali; questi, per l'altrettanto ovvio pregiudizio che gli spiriti schifiltosi nutrono verso le possibilità artistiche di tale materia. Ai soggetti del melodramma verista, assai più che alla musica, si riferiva Scipio Slataper in un truculento corsivo pubblicato nella «Voce» del 17 giugno 1909 col titolo *Omarino fa*

l'opera. « Eccolo rovesciar dai cassetti le lettere profumate, i fiori vizzi, le fotografie, le trine e i nastrini delle camicie e delle mutande femminili...; ed eruttò tutti gli schifi e le voluttà e le noie commiste in un flutto violaceo di vinacci e afrodisiaci e dolciumi, impastando il tutto con il sangue...; tappò le disuguaglianze con la mota delle strade e la rogna grattatasi giù dal corpo, e incartando il fetido ammasso di quello che aveva visto, pensato, sentito, vissuto, con gli studi per falsificar le cambiali, ci sputò sopra infischandosi di tutto. Poi scrisse sur un foglio di carta: *La mia vita: L'opera!* e lo piantò come vessillo sul mucchio ».

Con pari violenza, ma con preciso fondamento di rivendicazioni musicali, insorgeva in quegli anni Fausto Torrefranca contro la « miseria ideale » dell'opera contemporanea in un opuscolo su *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, scritto nel 1910 e pubblicato nel 1912 con un successo di scandalo. L'indignazione per l'oblio in cui era sepolta l'antica civiltà musicale italiana spingeva il giovane musicologo a ferocia di giudizi: « L'opera attuale diffama all'estero la nostra cultura ». Ma l'aspetto paradossale di certe affermazioni (« La storia della musica italiana non è la storia dell'opera ») si chiarisce nella pregnante ricchezza della sua futura vita di studioso e alla luce della prodigiosa risurrezione attuale d'un Vivaldi, d'un Boccherini, d'un Albinoni: « In una nazione presso la quale ancora si parla del nostro Settecento come del Settecento dell'opera e dei minuetti e non come del Settecento del concerto, della sonata e della sinfonia, è necessario proclamare la verità che l'opera non può essere, perché non è mai stata, l'ideale della cultura musicale nazionale ».

Oltre che attraverso la natura dei soggetti, il melodramma verista persegue il realismo con una specie di eccessiva aderenza della musica all'azione o, come è stato detto, attraverso il « dilagare invadente del soggetto ».¹ La musica sta troppo addosso all'azione, la preme continuamente da vicino, come un corteggiatore insistente e maldestro, la incalza e ne è incalzata, senza che si lasci posto per il respiro della catarsi. Basta andare col pensiero a un'opera di Mozart o di Rossini, per rendersi conto del differente rapporto, e non per questo meno efficace, che vi si istituisce tra la musica e il fatto.

Ma dal punto di vista musicale il melodramma che va sotto il nome di verista ha ben poco di veramente realistico, se realismo in musica, e precisamente nell'opera lirica, è l'osservazione attenta del linguaggio nell'espressione delle passioni, alla maniera della Camerata dei Bardi, o di Mussorgski e di Janaček, spesso dello stesso Bellini e di Verdi. Dal punto di vista del linguaggio musicale il melodramma verista costituisce un fenomeno di aggiornamento parallelo a quello tentato in campo strumentale dal gruppo Sgambati-Martucci. Tale aggiornamento viene condotto con minor coerenza storica e su basso livello culturale, ma con sensibilità più pronta e spregiudicata.

¹ G. GAVAZZENI, *Realismo musicale* ne « La Rassegna Musicale » IX, 11 (novembre 1936), p. 342.

Infrante le barriere culturali con cui s'era creduto di proteggere un primato ormai svanito, il melodramma verista rimescola le proprie acque con quelle della musica europea, così prodigiosamente cresciuta durante l'Ottocento. A differenza di Martucci e Sgambati, gli operisti non si sforzano di recuperare diligentemente il tempo perduto, ma cercano piuttosto di agganciarsi al presente. A loro non interessano Beethoven e Schumann, ma Wagner e la situazione da lui determinata nel teatro d'opera. Mentre i pionieri della rinascita strumentale, avendo perduto ogni contatto con la civiltà italiana della sonata e del concerto grosso, non potevano fondarsi su alcuna base nazionale e si trovavano costretti a trapiantare tal quale la nuova civiltà sinfonica fiorita in seno al Romanticismo tedesco, gli operisti invece avevano alle loro spalle un ricco passato cui non intendevano rinunciare: il verismo consiste perciò in una frettolosa conciliazione della tradizionale vocalità italiana con le inderogabili conquiste del sinfonismo ottocentesco e del dramma musicale wagneriano. Se n'era già reso conto acutamente il Torchi, un musicologo che viveva in mezzo a quei fatti, e a cui l'interesse erudito per il passato non toglieva l'intelligenza delle cose presenti, sollecitata in lui dalla passione wagneriana. « Chi... raccogliesse la propria mente a meditare che cosa sia diventato il tema di Wagner... nelle mani di cotesti maestri italiani... il cui nome oggidì è sulle bocche di tutti, dovrebbe convenire che essi hanno, con bel garbo, raddolcito e temperato un sistema di composizione che non fa per noi, ma si sono ancora vendicati terribilmente di una imposizione fastidiosa, distruggendo la ragion d'essere delle loro scialbe reminiscenze ».² Come dire, appunto con bel garbo, che il verismo sciupa le caratteristiche del dramma wagneriano con un'imitazione esteriore. Irrobustita l'orchestrazione, si fa talvolta un impiego superficiale di motivi di reminiscenza: ma sono temi che non si sviluppano; semplicemente si ripetono, usati come citazioni. Sotto l'urgenza della concitazione drammatica lo stile vocale si allontana sempre più dal lirismo del bel canto, già compromesso dall'intensa efficacia verdiana. L'imbarazzante eredità dell'aria in forma chiusa era stata liquidata da Verdi nell'*Otello* e nel *Falstaff*; nell'opera verista l'eterno dilemma di aria e recitativo viene risolto piuttosto in favore d'una perpetuazione del principio melodico (l'aria), che non di una intensificazione del recitativo, secondo la via prescelta da Verdi nei suoi ultimi capolavori. La vecchia sapienza vocale italiana viene piegata a scopi espressivi e drammatici, spesso ridotti a volgare ricerca dell'effetto, ma senza rinunciare all'ideale di un'opera lirica « cantata » da cima a fondo.

Di qui l'importanza che viene ad assumere, nella riuscita di queste opere, la così detta « vena », cioè l'abbondanza dell'invenzione melodica, la ricchezza spontanea di canto, la felicità fortuita ed irrazionale dell'ispirazione. Poco o nulla contano invece altri elementi stilistici più dipendenti dalla maestria dell'elaborazione musicale e pertanto meglio controllabili. L'intrinseca debo-

² L. TORCHI, *Iris*, nella « Rivista Musicale Italiana » VI (1899), p. 80.

lezza musicale dell'opera verista si manifesta in quel fenomeno, già segnalato, delle affermazioni iniziali, a cui non fa seguito una coerente parabola di maturazione artistica. Nel 1890 la *Cavalleria rusticana* apparve sull'orizzonte lirico nazionale come una promessa prodigiosa. Contribuiva alla sua freschezza la singolarità del modello a cui si rifaceva: il suo presupposto storico è la *Carmen*, assai più che il wagnerismo semplificato ad uso popolare, come negli altri maestri dell'opera verista, Leoncavallo e Giordano. Ma già nell'*Amico Fritz* (1891) si appanna la freschezza dell'ispirazione mascaagnana; il declino continua per altre due opere, poi l'*Iris* (1898) è l'estremo tentativo, quasi patetico, di aggrapparsi a valori stilistici di più accurata scrittura musicale. Infine la parabola discendente precipita. « Quando la mia fantasia sarà stanca comporrò delle sinfonie »: così aveva dichiarato Mascagni nel 1911, in una spavalda intervista al « Corriere della Sera ». Quante sinfonie avrebbe dovuto accumulare, d'allora in poi, se avesse davvero tenuto fede alla sua spaconata! Lo stesso fenomeno si manifesta in Leoncavallo (1858-1919), che non riuscì a dare un compagno duraturo al successo dei *Pagliacci* (1892). E la qualità della produzione di Giordano (1867-1948) è in costante regresso dopo le affermazioni iniziali di *Andrea Chénier* (1896) e *Fedora* (1898).

Basterebbe perciò la capacità di progresso per fare assegnare a Puccini (1858-1924), un posto speciale nel periodo dell'opera verista. Egli possedeva la levatura intellettuale sufficiente per resistere dopo il successo iniziale di *Manon Lescaut* (1893) e *Bohème* (1896). Una notevole apertura d'interessi culturali e musicali gli permetteva di aggiornarsi: Strauss e Debussy non lo lasciarono indifferente, e non sfuggirono alla sua attenzione nemmeno i primi lavori di Strawinsky e di Schönberg, anche se, consapevole dei propri limiti e dotato di vigile senso critico, riconduceva abilmente alla propria misura le novità di linguaggio di cui veniva a conoscenza. Certo è che Puccini non si affidava soltanto alla spontaneità innocente dell'istinto canoro: un'opera come *La fanciulla del West* (1910), tutt'altro che straripante di ispirazione melodica, riesce a reggersi grazie ad altri valori, specialmente di eleganza strumentale. Opere come *Il Tabarro* e *Gianni Schicchi* (1918) contengono sorprendenti elementi di rinnovamento del gusto teatrale e del linguaggio musicale.

Del resto anche la qualità drammatica ed espressiva di Puccini, generalmente gentile e delicata, gli assegna una posizione appartata nella scuola verista, alla cui brutalità d'effetti egli si accostò raramente. Estranei al verismo rimasero alcuni altri operisti che isolatamente lavorarono nel senso di una consapevole attuazione degli ideali wagneriani, come Antonio Smareglia (1854-1929) e Alberto Franchetti (1860-1942), mentre continuarono il verismo nel secolo XX, con larga accettazione delle formule wagneriane, Arturo Zandonai (1883-1944) e Italo Montemezzi (1875-1952). Interamente al nuovo secolo appartiene la produzione di Ermanno Wolf Ferrari (1876-1948), che portò nel melodramma la cultura sinfonica e cameristica d'oltr'Alpe, in senso non wagneriano né verista, bensì con tendenza alla garbata rievocazione ar-

caica del gusto settecentesco. Bisogna però avvertire che si tratta, appunto, di rievocazione pittoresca, e non già di un consapevole riallacciamento alla civiltà musicale pre-ottocentesca, quale verrà perseguito dagli artefici del rinnovamento musicale italiano contemporaneo. Ciò che spinge Wolf Ferrari verso il Settecento è il color locale di minuetti e gavotte, di tabacchiere e crinoline, di nèi e cicisbei: il gusto, cioè, dell'esotismo cronologico. Niente di quella riscoperta d'antiche fonti interrate della nostra civiltà musicale, che l'opera di musicologi come il Torchi e il Torrefranca aveva avviato nel campo degli studi, e che l'intuizione d'artisti come Casella, Malipiero, Pizzetti e Respighi avrebbe reso feconda anche sul terreno creativo, additando in essa la via maestra per lo svolgimento della nuova musica italiana.

MASSIMO MILA



SCOMPARSA DI MAESTRI E DI AMICI

Per la morte di Gaetano Salvemini il Direttore di questa rivista si ripromette di parlare dello Scomparso nel fascicolo di novembre, perché la notizia giunse quando questo fascicolo era ormai impaginato. Il Russo è stato scolaro del Salvemini all'Università di Pisa, tra il 1910 e il 1914.

Si annunzia anche la morte, assai dolorosa e immatura, di Umberto Olobardi, ex scolaro all'Università di Pisa e alla Scuola Normale Superiore, autore di un volume, *Saggi su Tozzi e Pea*, e redattore del « Ponte ». Alla memoria dell'Olobardi è legatissimo l'affetto del Direttore di « Belfagor ».



COMMEDIE DI PIETRO ARETINO

II.

Il 1534 apre, per lo scrittore, un decennio di feconda operosità. Mentre cerca, non senza rischi ed errori, un protettore sicuro (il *Pronostico* di quell'anno « punta » ancora, imprudentemente, su Francesco I), l'Aretino aspira a un clamoroso successo « letterario », che gli dia fama di scrittore originale. Nel 1536 può presentare al Valdaura un bilancio soddisfacente:

Eccovi là i Salmi, eccovi la istoria di Cristo, eccovi le Comedie, eccovi il Dialogo, eccovi i Volumi divoti e allegri, secondo i soggetti, e ho partorito ogni opera quasi in un dì, e perché si fornisca di vedere ciò che sa far la dote, che si ha ne le fasce, tosto udiranno i furori de l'armi, e le passioni d'amore....¹

L'equidistanza dell'autore rispetto alla disparità di contenuti e di forme è così esplicita, che ci rende sospettosi sui risultati di questa florida letteratura.² Ma i *Ragionamenti*, e il *Ragionamento delle Corti* che seguirà

¹ Così nella « dedica del secondo dei *Ragionamenti* ». La frase è più concisa nel primo libro delle *Lettere*, del 1537: « *Eccovi le tante opre, le quali ho partorite con l'ingegno prima che ne sia stata gravida la mente* » (I, CCCXVII). Più che la simultaneità di opere contrastanti, è messa in rilievo la rapidità della concezione. La « pubblicità » doveva apparire smodata anche a lui, che pur amava i cerretani (III, cc. 223-225).

² Per le composizioni in versi, l'accidia prevarrà quasi sempre sulle sue velleità: non solo per *La Marfisa* e per *l'Angelica*, probabilmente frammenti di un unico poema ideato in onore della Casa Gonzaga e poi del Marchese del Vasto [l'Aretino dichiara nel 1545 (III, c. 286 v.) che « non che tre, ma presso a quattro mila de i romanzi.... si sono abbrusciati per suo ordine »], ma anche per le *Stanze in lode della Sirena*: « La vecchiaia mi impigrisce l'ingegno » confessa nel 1537, « e Amor, che me lo dovria destare, me lo adormenta. Io solea fare quaranta stanze per mattina: ora ne metto insieme a pena una. In sette mattine composi i *Salmi*, in dieci *La Cortigiana* e il *Marescalco*, in quarantotto i due *Dialoghi*, in trenta la *Vita di Cristo*. Ho penato poi sei mesi ne l'opra de la *Sirena*.... » (I, CXXVII). Il temperamento dell'Aretino ripugna alla disciplina formale imposta dal verso: lo si nota anche nelle poesie e nei poemi burleschi (vedi i due volumi di *Poesie*, a cura di G. Sborselli, Lanciano, 1930 e 1934). E discorso diverso, ma analogo, andrebbe fatto per *La Orazia*, più tarda ambizione sbagliata dell'Aretino, e oggetto di una lunga *querelle* di critici, nonostante il giudizio rapido ma inoppugnabile del De Sanctis. La « formula » delle prose sacre si spiega, invece, con un fiuto sociale, sia politico e religioso (Controriforma), sia culturale e stilistico (poesia biblica ed eloquenza sacra barocca): non disgiunto dal bisogno di un'accorta dosatura delle proprie opere. Si ricordi che già nel 1530 il doge Andrea Gritti (forse interessato dal Vergerio a proteggere l'Aretino e a farsi mediatore tra lui e Clemente VII) gli aveva chiesto, tra l'altro, di confessarsi e di comunicarsi da buon cristiano, « il che non havea fatto già qualche anni », come scrive al Marchese di Mantova l'ambasciatore Malatesta (vedi A. Luzio, *Pietro Aretino*.... cit., pp. 35-40, e il Doc. a p. 92). La « religione » dell'Aretino nasce, significativamente, legata a un'opportunità « politica », e tale resterà anche quando diverrà il

nel 1538,³ gravitano intorno a un nucleo di « soggetti » autentici, non ancora esauriti dalle due prime commedie; e sembrano assicurare un aspetto di continuità, di svolgimento « necessario », alla tematica dell'Aretino.

E non pare che egli si sottragga a un compito più vasto: « Omero, nel formare Ulisse, non lo imbellettò con la varietà de le scienze, ma lo fece conoscitore dei costumi de le genti » (I, CCCXVII). A questo impegno è anzi portato naturalmente. La sua esperienza anteriore è infatti carica di temi molteplici, culturalmente rilevanti per un'immagine critica dei « costumi »

facile « compenso » di un'indifferenza e anzi di un'avversione a ogni forma di attività speculativa: il che non esclude una rozza sincerità, il bisogno di credere alla giustezza del proprio atteggiamento. I tentativi, che si susseguono dal Bertani al Petrocchi, di determinare un'autentica « spiritualità » dell'Aretino, di definire la sua « crisi » rispetto al dramma più vasto del Cinquecento, sono infirmati da una trasposizione di cause e di effetti [un riflesso « sociologico » di questo metodo è in una recensione del Gabotto al lavoro del Bertani, nella « Rassegna Bibliogr. della Lett. italiana », IX (1922), pp. 7-11]: il cattolicesimo e la letteratura sacra dell'Aretino sono la « conseguenza » del suo reale « conformismo », della sua volontà, sempre più chiara, di uscire indenne dalle contraddizioni politiche e religiose del suo tempo. Il carattere « divulgativo » dei suoi libri religiosi, il loro carattere composito di romanzesco e di sacro, il loro stile « pittoresco » (nel senso etimologico: ed esso fu rilevato dal De Sanctis al Croce, esaminato dal Flora all'Innamorati) hanno un valore di documento, e meritano uno studio storico e letterario: ma essi restano dei noiosi « falsi », basati sul trattamento astrattamente « realistico » di una « parola » vuota di ogni significato, priva di necessità. E quando si profileranno, da parte del clero, le prime ostilità, l'Aretino cercherà riparo rinviando le sue opere agli alti personaggi cui sono dedicate, o dai quali sono addirittura sollecitate: « De l'istoria del beato d'Aquino non parlo, e de la Santa di Alessandria; peroché l'avermi imposto cotali composizioni il giusto Principe del Vasto, e di sì lodate fatiche ristoratomi, è da stimare ch'elle siano di merito » (III, c. 105 v.): la dedica diviene più importante del testo. L'Aretino lavora su ordinazione, come i pittori (II, DXLVV): la *Vita di Santa Caterina Vergine* (Venezia, 1540) è infatti carica di lodi ampollose per Alfonso d'Ayalos. L'Aretino sente in tempo spirare il vento della Controriforma, sa sempre equilibrare la sua polemica contro i Chietini con l'odio per i Luterani, esalta il Concilio di Trento, « dentro alle cui mura si tratterà la causa de la Chiesa Catholica per cagione da la Luterana eresia » (III, c. 156 v.): ma la sua corrispondenza non nasconde l'astuta commedia con cui sfrutta l'ipocrisia religiosa del suo tempo (« io, che in esser fervido ecclesiastico non cedo a la essenza de la istessa chiesa », dirà a Paolo III nella dedica de *La Orazia*!). Con Vittoria Colonna arriverà a deprezzare, ironicamente, le opere non religiose (le « ciance bugiarde ») rispetto alle « opere vere »: « Ma d'ogni male è cagione la volupità d'altrui e la necessità mia. Ché, se i principi fussero tanto chietini quanto io bisognoso, non ritirarei con la penna se non *Misereri*. Eccellente madonna, tutti non hanno la grazia de la divina ispirazione. Essi ardono sempre de la concupiscenzia; e voi abbrusciate ognora del foco angelico, e sonvi gli uffici e le prediche quel che sono a loro le musiche e le comedie.... Sì che merito scusa de le ciance, da me composte per vivere e non per malizia. Ma così vi spirasse Giesù a farmi contare da messer Sebastiano da Pesaro, dal quale ho ricevuto i trenta scudi che gli imponeste, il resto ch'io debbo, com'egli è il vero » (II, CCCXXI). In questa allegra petulanza possono riflettersi, talvolta, i contrasti reali della società del suo tempo. Tipico è il metodo della sua mordacità in questo campo, che è opposto a quello che usa per i « Signori » politici. Colpisce i particolari (Papa, Cardinali, preti e frati) difendendo sempre il generale (la fede) e l'istituzione (la Chiesa): fa eco, in questo modo, ma in tono comico, a una forte corrente anticlericale, che tendeva, sotto l'influsso e per reazione alla Riforma, ad attaccare non tanto la Chiesa e i suoi istituti, quanto gli uomini che li rappresentavano (vedi, a questo proposito, D. CANTIMORI, *Atteggiamenti della vita culturale italiana nel sec. XVI di fronte alla Riforma*, in « Rivista Storica Italiana », S. V. (1936), vol. I, fasc. III, pp. 41-69).

³ Il vero titolo del Dialogo, diviso in due parti, è: *Ragionamento nel quale M. Pietro Aretino figura quattro suoi Amici che favellano delle Corti del Mondo e di quella del Cielo*. Per non sovraccaricare il testo di note, indicherò sempre tra parentesi, per i passi del *Ragionamenti* e del *Ragionamento delle Corti*, la pagina delle edizioni a cura di D. Carraroli e di G. Battelli già citate.

del tempo: per una letteratura, dunque, potenzialmente realistica, perché la vita quotidiana di un'Italia «imputtanita» mal si adatta alle raffinate astrazioni di un'arte contemplativa. Arrivato a Venezia, l'Aretino si trova a un bivio sintomatico della sua carriera di scrittore: avverte lo squilibrio tra una cultura di minoranze intellettuali, che tendono a impoverire l'«arte» in schemi preordinati, e una «natura» che non vi è più compresa, che va colta nella sua caduca verità.

Né è facile dar cittadinanza «letteraria» a una personale osservazione del reale: l'Aretino afferma la sua novità, nella prima giornata dei *Ragionamenti*, proprio in opposizione al modello più cospicuo: «ANT. Perdonimi il cento novelle, egli si può andare a riporre. — NAN. Questo non dico io. Ma voglio, che egli confessi almeno, che *le mie son cose vive, e le sue dipinte*» (I, pp. 50-51). Su queste «cose vive», che appartengono a un personaggio socialmente determinato, l'Aretino intende articolare un racconto privo di «memoria» stilistica, nel quale contenuto e linguaggio siano ugualmente immediati e diretti.⁴ In un periodo che propone un «materiale» contemporaneo ricco e vario, spesso drammatico e contraddittorio, il gusto di trascrivere e comporre l'«avventuroso» quotidiano sorge spontaneo e prepotente: sorgerà anche più tardi, sia per un impulso soggettivo (il Cellini ripercorre la propria storia con la «maraviglia» di essere vivo nonostante gli «inistimabili mali» affrontati), sia per una curiosità oggettiva (il Bandello ama «tener memoria di ogni cosa che occorra»). E l'Aretino è anche consapevole, nel *Ragionamento delle Corti*, delle nuove possibilità narrative aperte dall'ambiente cortigiano: «Se io mi dessi a i romanzi, vorrei che le Corti fossero il mio *soggetto*, e mi meraviglio che l'Ariosto non ci voltò lo stile, ché altri avvenimenti, altre battaglie, altri incanti, altri giardini, altre giostre ed altri casi sono i loro che quegli de i paladini» (p. 113). La sua prosa sostituirà, almeno in parte, questi «romanzi» mancati, disporrà gli elementi di un quadro reale delle Corti. E la lucidità dell'analisi può sboccare nell'epica grottesca di un mondo sociale.

L'autobiografia e il racconto concorrono, infatti, a individuare cagioni

⁴ Affrettata appare perciò la postilla del Croce alla frase della Nanna: «Appunto: sono cose vive, troppo vive, vibranti, convulse, non temperate, non idealizzate, non di ventate belle e serene pitture» (*La «commedia» del Rinascimento.... cit.*, p. 252). La bella e serena pittura non è lo scopo dell'Aretino: né distingue, *a priori*, la poesia dalla non poesia. L'Aretino vuole solo rilevare il carattere diverso, perché «contemporaneo», del suo racconto, e la possibilità di un'arte più naturale. Essa non esclude una «pittura» che miri a un effetto più violento e diretto su chi ascolta: «O voi sete la sufficiente dipignitrice con le parole; e mi sono tutta risentita udendovi....», esclama la Pippa, dopo una pittura particolarmente «viva» della Nanna (II, p. 41). L'arte dell'Aretino si definisce anzi, frequentemente, per un gusto descrittivo e sensuoso in cui è reperibile un'adesione alla pittura, più che alla letteratura, della sua epoca: «*De la Cappella è furata cotesta dipintura*» osserva la Balia (II, p. 181). Più equilibrata e acuta la riflessione del Flora sulla stessa frase: «Il vanto è ben fallace, come quello che contrappone la vivezza di un artista minore alla poesia di un gran poeta qual era il Boccaccio; ma è vero che il racconto dell'Aretino ha spesso l'impeto dell'azione, e ha quel mimetico dialogato in che consiste lo stile di commedia» (*Storia.... cit.*, p. 427).

e forme delle « calamità d'Italia »: tendono, anche involontariamente e per una via diversa dall'indagine politica del Guicciardini, a un limite « drammatico », che smentisce l'intento « esemplare » — sul piano del contenuto, dello stile, della lingua — dei letterati del primo Cinquecento. Ed è certo che si accumulano, nei due dialoghi dell'Aretino, figure e aspetti di un mondo sconvolto e corrotto. Più irrequieto e vario quello cittadino che si aggira attorno alla Nanna, più malcerto e livido quello che si aggrappa alle Corti: ma li lega un unico filo di crudeltà, di inganni, di avvilitamenti. L'eroticismo non si esaurisce nella mania di gruppi marginali e inferiori; rinvia ai costumi di una collettività rosa dal contrasto tra albagia e meschinità, fra grandezze e miseria, tra presunzioni culturali e futili piccinerie. Tra i palazzi e i suburbi c'è solo una differenza di stato sociale, non una frattura di valori morali e psicologici. E il potere eccita la gratuita crudeltà del superiore: la beffa si trasforma nello scherno, nasce da un'avarizia e da un'aridità mentale che escludono un rapporto umano col beffato, « perché una delle virtù principali de la Corte è il volere che tu abbia di grazia che le si perdonino le offese che ella ti fa ».⁵ Questo abito del dileggio, espressione della superiorità fittizia, e ormai ingiustificabile, di un ceto dirigente, si trasmette ai « gabba femine » che frequentano la Nanna: e suscita negli inferiori, come risarcimento di una vita precaria e miserabile o come vendetta di una vitalità offesa e pervertita, l'istinto della truffa, il bisogno di sfruttare ogni mezzo per campare o per appagare voglie insoddisfatte. Come truffano i parassiti, i buffoni, i « tabacchini » (ruffiani e agenti segreti dei signori), così truffano le meretrici, le ruffiane, ma anche i « truffa femine » che le praticano.

In questo rompersi continuo dei rapporti sociali nello scherno o nel raggiro, si dissolvono i miti dell'intelligenza e della cortesia (la prima, assenza della virtù individuale; la seconda, garante di contatti civili tra ceti diversi), che erano stati proposti dal *Decamerion*. Ma in questo avvilitamento è anche il segno della giustizia storica dell'intuizione, iniziale e polemica, dell'Aretino. La società che stimolava il Boccaccio, nella quale i legami tra aristocrazia feudale e borghesia erano contraddittori ma ancora dinamici, manifesta il proprio decadimento: la borghesia è in parte attirata nell'orbita politica e culturale di una nobiltà esaurita, sta perdendo le proprie doti di energia e di saviezza; mecenatismo e parassitismo sono complementari, e non celano l'instabilità e l'ostilità di rapporti tra gruppi sociali e tra individui. Vengono meno insieme i valori morali e intellettuali: « sii certa », dice la Comare alla Balia, « che chi contasse i *tristi* e i *goffi*, non troverebbe molto meno scempi che cattivi » (II, p. 212). I virtuosi sono ridotti all'im-

⁵ È la conclusione di una beffa particolarmente crudele di Leone X (pp. 107-108). Un altro rapido esempio: « La Corte di state si sta la notte in ponte e, passando alcuni, gli piglia con dire: sai tu notare? Se altri risponde di sì, lo tra' in fiume dicendo: nota un poco; se risponde di no, legatolo con una fune, lo gitta giuso dicendo: vo' che tu impari: e dopo cinque o sei tuffate tiratolo suso, lo manda a letto » (p. 83).

potenza, malmenati e derisi: «Astuzia vince senno, e senno non vince astuzia» (II, p. 165). L'astuzia maligna e trappolatrice, affinata da un'abitudine sociale alla ciurmeria, è l'unico strumento di successo — provvisorio, ma sempre rinnovabile — di questo mondo cortigiano e cittadino.⁶

Il contenuto dei due dialoghi ci dà così una prima, importante testimonianza. Il tentativo di imporre all'arte un modello «assoluto» (i modi «stilizzati» della commedia e della novella, dove la nequizia e la scempiaggine trovano un ordinamento «estetico» rassicurante), o di contenere e superare nell'armonia «ideale» i temi suscitati dalla società, è ancora insidiato da una sensibilità reattiva alle mutevoli e sconcertanti sorprese del reale. Ma si aggrava insieme la pressione «ideologica» di una cultura normativa, che si appoggia ugualmente alle Corti e alle Accademie: proprio in quegli anni, nel Veneto, Ruzante cerca di immettere nel «genere» della commedia il suo personaggio di contadino pavano. L'Aretino soggiace a queste forze contraddittorie, che scindono in modo complesso la società e la cultura del suo tempo: il suo impegno può offrire una prima misura della sua «moralità» letteraria.⁷

Per esprimersi, l'Aretino si serve, nei *Ragionamenti*, di un personaggio nuovo, solo in parte preparato dalla vecchia Alvigia. La cortigiana è una figura tipica della società rinascimentale, specialmente a Roma e a Venezia; è il personaggio femminile per eccellenza «sociale», prodotto di un costume in cui coesistono vanità e inganno. Solo in lei, protagonista e vittima insieme di una «socialità» equivoca e ambigua, la tristizia e la truffa sono virtù, inerenti al suo mestiere: «secondo che per le tue parole comprendo», osserva l'Antonia, «i vizi de le Puttane sono virtù» (I, p. 168). La morale della Nanna è la sua tecnica di meretrice, costretta a una commedia dura e vigilante, «perché ne la sorte non è fatica niuna, ma ne l'arte si suda, ed è forza strologare, e viver d'ingegno» (II, p. 54); e tanto più pericolosa quanto più proterva deve esser la sua arte quotidiana, «perché acquista grandemente una puttana, quando può vantarsi di aver fatto disperare, fallire, o impazzire altrui» (I, p. 132), quanto più assurda diventa ogni con-

⁶ Più tardi (in una lettera al Modanese del 1545) l'Aretino, ormai distaccato dalla materia dei suoi ricordi, darà scherzosamente un'immagine conclusiva di questa società: «Ecco chi s'acconcia per servidore, ciurma il padrone coi giuramenti del ben servire, e chi toglie altri, perché lo serva, assassina il pover'uomo con le bugie del ben trattarlo. Ma non mi vuo' stendere più oltre nel fatto di simile materia: perché bisognerebbe entrare ne i patrizi, ne i pedagoghi, ne i preti, e ne i frati. Onde mi si daria del mastro Pasquino a la sfilata» (III, c. 225 v.).

⁷ Moralità letteraria, cioè concordanza del contenuto e dello stile: che non va confusa con un fine morale dell'opera. L'Aretino vuol far credere a questo fine dedicando al suo monicchio il «primo dei *Ragionamenti*», per giustificare l'oscenità della prima giornata (sui conventi: ma la storia ci insegna che anche per questa parte l'Aretino non inventava di sana pianta): «spero che il mio dire sarà il ferro crudelmente pietoso, col quale il buon medico taglia il membro infermo, perché gli altri rimanghino sani» (I, CCCXVI). Ma la Nanna stessa s'incarica di dissipare allegramente, nella seconda parte, queste ambizioni: «Chi riprende, ciò che io ho detto de le Suore, dicendo: ella mente d'ogni cosa, non si accorgendo che io lo dissi a l'Antonia per farla ridere, e non per dir male, come forse arei saputo dire: ma il mondo non è più desso....» (II, p. 23).

cessione all'amore, « perché innamoracciarsi sta bene a chiunque vive di rendita, e non a chi ha da vivacchiare di di in di » (II, p. 53). I *Ragionamenti* nascono da questa intuizione: la Nanna è il personaggio che vive con coerenza una condizione sociale, e può insieme smascherare l'incoerente commedia dei suoi clienti.⁸

Ne deriva, rispetto alle commedie, un mutamento di stile: il gusto narrativo de *Il Marescalco* è ora assunto da un personaggio che lo ripropone lungo il discorso, a primo aspetto più coerente del « cianciar lungo » de *La Cortigiana*. Il narratore sembra, infatti, coincidere col personaggio: l'Aretino passa dal racconto, rappresentato e contraffatto sulla scena, alla rappresentazione raccontata e commentata, che implica un rapporto più stretto tra lo stile della favellatrice e la natura della sua esperienza. Il dialogo dovrebbe riflettere insieme il volume di un personaggio « tipico », e la ricchezza « polemica » di una materia sociale, che è la vita del personaggio.

L'incontro dei due elementi sposta, in realtà, la prospettiva del racconto. La materia, nel suo folto accumularsi lungo la conversazione, eccita solo l'esuberanza narrativa o l'orgoglio didascalico della Nanna, risolvendosi senza residui nella sua « voce ». Il suo fervore la svelle dal suo passato, in una sorta d'ambivalenza di ingenuità psicologica e di allegro cinismo; la trasferisce in un'aura di commedia, che provoca la meraviglia dell'interlocutrice e insieme cerca in essa lo stimolo a una « ripresa » sempre più compiaciuta: « Tu eri una Nerona », osserva l'Antonia (I, p. 124); e ancora: « Si erra forte a non farti Maestra de la scuola », oppure: « *La coscienza di fra Ciapelletto è la tua* » (I, p. 138). Il richiamo è significativo, dà rilievo iperbolico al personaggio della protagonista: ma la Nanna è un Ciapelletto ormai lontano dalla commedia solitaria di un'iniqua coscienza, tesa com'è,

⁸ L'originalità dell'Aretino non viene infirmata dalle opere che possono avergli dato lo spunto, tra le quali è importante, perché fondata su un quadro dell'ambiente romano, *El retrato de la Lozana Andalus* del prete spagnuolo Francisco Delicado, uscito nel 1528 a Venezia (dove il Delicado curò nel 1531 l'edizione della *Celestina*, la cui traduzione italiana apparve nel 1533). Più importanti i temi che confluiscono nei *Ragionamenti*: il quadro di costume, il galateo erotico, la parodia del trattato d'amore, soprattutto la letteratura sulle meretrici, abbondantissima in quei tempi (specie nell'invettiva, nella quale si era distinto a Venezia, già nel 1530, Lorenzo Veniero). La Nanna ricorda alla Pippa i pericoli di questa letteratura: « Perché non ti mancherebbe altro, se non che un tale ti facesse i libri contra, e che per tutto si bandisse di quelle cose ladre, che sanno dir de le Donne, e ti staria bene che fosse stampata la tua vita, come non so chi scioperato ha stampato la mia, come se mancassero Puttane di peggior sorte di me » (II, p. 22). Uno di questi libelli vendicativi è il *Ragionamento dello Zoppino*, probabilmente dello stesso Aretino (ma cfr. le obiezioni di G. APOLLINAIRE, *L'oeuvre du Divin Arétin, œuvres choisies*, Paris, 1909, pp. 13-16). Nella Nanna l'Aretino intende, piuttosto, raffigurare una meretrice, direi, democratica, e non per questo « meccanica », che satireggia le cortigiane « oneste » più petrarchevoli e altere: « Chi non ha cervello suo danno; bisogna saper reggersi in questo mondo, e non istare in su la Reina, non aprendo la porta se non a Monsignor, ed a Signori » (I, pp. 125-126). Sull'argomento, vedi V. CIAN, *Galanterie italiane del secolo XVI*, Torino, 1887; A. GRAF, *Una cortigiana fra mille....* cit., pp. 217-351; e la bibliografia in appendice a *Il Catalogo delle principali e più onorate cortigiane di Venezia nel Cinquecento* (con uno studio su *Il libertinaggio sotto la Dominante* di F. Dittico), Venezia, 1956. Divulgativo il volume di A. DEL VITA, *Galanteria e lussuria nel Rinascimento*, Arezzo, 1952.

più che a rivivere le sue commedie, a esagerarle nell'atto di raccontarle, per ricevere l'assoluzione « estetica » di chi l'ascolta: « la bellezza di questa delle gatte è sì gentile che per suo amore ti saranno perdonate quattro di quelle scomunicate » (I, p. 165).

Resta nella Nanna solo la gioia della sua inesauribile commedia attuale, della sua bravura espressiva: vede « localmente » figure e vicende, delinea un tipo, abbozza un ritratto, fissa un gesto o contraffà un discorso, fa scattare un paragone autonomo e felice, ripresenta la propria tecnica sostando su un'invenzione geniale:

Mi venne fantasia di trempellare il liuto, non perché ne avessi voglia, ma per parere di dilettermi de le virtù; ed è certo che son lacciuoli che si tendono a gli schiocchi le virtù che imparano le puttane, e costano più care che i finocchietti, le ulive e le gelatine che danno gli osti. Puttana che vada in su le canzoni, e in sul cantar del libro, vattici scalza (I, p. 136).

La nota realistica diventa mimo buffonesco: il contenuto si presenta su un unico piano orizzontale, e il racconto e la descrizione presuppongono la voce della narratrice che li riduce al presente, fa agire o vedere una figura, senza margini di giudizio risentito o di distacco meditativo.⁹ E via via che il contenuto si frammenta e ritorna sempre uguale, aumenta l'iperbole « comica » del personaggio:

Figliuola vattene con questa: se io che sono stata la più scellerata e ribalda puttana di Roma, anzi d'Italia, anzi del mondo, col far male, col dir peggio, assassinando gli amici, e i nemici, e i benvoli, a la spiegata son diventata d'oro e non di carlini, che sarai tu vivendo come io t'insegno? (II, p. 62).

Il quadro di costume si risolve nel giuoco comico del personaggio che lo traccia con estro bizzarro: il discorso vale perché « detto » tra donne, e l'Aretino lo convalida ironicamente già nella dedica al suo monicchio: « La Nanna è una cicala, e dice ciò che le viene alla bocca.... » (I, CCCXVI). In realtà questo cicalare è il modo con cui l'Aretino può comporre la sua materia, lasciando che le occasioni (descrittive, morali, psicologiche) muovano liberamente la fantasia: è, a ben vedere, il segno della sua incapacità a costruire un discorso « letterario ». Non gli resta che la scelta per la parola recitata, e per un giuoco popolare sul linguaggio della Nanna, « le cui di-

⁹ Sono frequenti le espressioni « se hai posto mente », « se tu hai visto », « mi par vedere », ecc. che sottolineano l'immediata freschezza descrittiva della Nanna, cui risponde l'ammirazione dell'interlocutrice: « Non ti affaticare in dipingermelo, ch'io lo veggo, il boia » (I, p. 73); « Ho visto i preti, e parmi di veder te » (I, p. 149) ecc.; e così la Balia per la Comare: « me lo par vedere » (II, p. 145); « io veggo lui, veggo te, veggo lei e la fante sua, con tutti gli endamenti » (II, p. 150). In questo procedimento narrativo, fatto di una successione di frammenti, anche il paragone, sempre felicissimo nell'Aretino, diventa quadro autonomo, gustato in sé. E questo l'aspetto più conosciuto e meglio studiato dello stile dell'Aretino: vedi, in particolare, le osservazioni di F. FLORA, *Storia.... cit.* (pp. 427-431) e di G. INNAMORATI, *Prime note.... cit.* (pp. 162-172). E i vari « tipi » caratteristici, sociali, regionali, nazionali (II, pp. 26-61) sono ormai « personaggi » (colti nell'aspetto fisico, nell'abbigliamento, nel gesto, nel linguaggio), pronti a uscire dalla complessità del « reale » per recitare la loro parte nel « teatro » suscitato dalla Nanna.

savedute avvertenze», osservava il Ricchi in una lettera all'Aretino, «sono l'arte e lo stile, che lo fanno in suo esser perfetto».¹⁰ L'Aretino tenta di motivare questo giuoco con una coerenza psicologica del personaggio: «Noi donne siamo savie a l'impensata e pazze a la pensata» (I, p. 167). Ma l'immagine donnesca non risponde più alla «storia» della Nanna: il dialogo vale in sé, nell'andirivieni del discorso, nei ghiribizzi della fantasia, nel gusto proverbiale, nello scattare delle metafore fresche e concrete: «*Bello vedervi favellare*», commenta la Pippa (II, p. 50). *Più che l'oggetto narrato, conta il modo della narrazione*.¹¹ Questo senso «visuale» della parola parlata lo riporterà al teatro: ma crea anche il paradosso di questo libro, nel quale la resa di un contenuto «drammatico» è ottenuta con un linguaggio «comico» che non gli è consentaneo. E la risposta della Nanna all'Antonia (che cerca di resistere alla ridda delle maliziose metafore): «Non sai tu che l'onestà è bella in chiasso?» (I, p. 44), è solo una civetteria dell'autore, non una cifra stilistica che assicuri al dialogo un'interna unità.¹²

I *Ragionamenti* svelano, in questo modo, un divertimento stilistico dell'Aretino, correlativo a un graduale distacco dal suo assunto, a un compiacimento per le aperture comiche del linguaggio della Nanna. A una Nanna personaggio, che vede e gode i particolari del suo racconto, si sovrappone

¹⁰ *Lettere a P. Aretino*.... cit., I, p. II, CCLXXV.

¹¹ Basta talora lo scatto di una parola per trasmettere a tutta la frase il sapore inventivo dello stile della narratrice: «Quegli, che vengono per vedere Roma, vogliono, viste le anticaglie, anche vedere le *modernaglie*, cioè le Signore, facendo con esse il Signore....» (I, p. 124). Ma tutta la prosa dell'Aretino vale in quanto «comunicata» in un certo momento da un certo personaggio a un altro. La sua lingua (il cui fondo è un toscano popolaresco e proverbiale) accoglie, come scrisse giustamente il De Sanctis, tutte le parole, «onde che vengano e quali che siano: toscane, locali, e forestiere, nobili e plebee, poetiche o prosaiche, aspre e dolci, umili e sonore» (*Storia delle lett...*, cit. p. 123): ma il suo risultato stilistico non è tanto (salvo che in una parte delle *Lettere*) «il linguaggio parlato anche oggi comunemente in Italia dalle classi colte», quanto un linguaggio estremamente soggettivo, che è insieme la prova delle qualità estrose dello scrittore e dell'impossibilità (data la mancanza di coesione tra le varie classi) di stabilire le forme di un linguaggio comune non letterario. Non si tratta solo di un *parlato*, ma di un *giuoco sul parlato*; di qui la sua inventiva, fondata sul neologismo, sulle parole composte (il principio ne è spesso un verbo, che assicura al ritratto o alla descrizione un carattere immediatamente «attivo»: «Un Messer Signore vive in tinello e more in paglia», «attacca» la Nanna (II, p. 96), «un certo sputa in cantone, un cotal porta berretta in torto, un mena culo, un va di portante....»), sulle deformazioni verbali (superlativi, diminutivi, alterativi, volti sempre a un certo effetto caricaturale o festevole), sul rincorrersi delle parole, nate l'una dall'altra per analogia o per contrasto, in un volubile schema enumerativo della frase. Questa struttura è quasi sempre reperibile nello stile dell'Aretino, anche quando trascrive le cose e accumula i particolari, restando al di qua dell'«espressione», o quando evade al di là di essa, in una proliferazione di parole astratte, prive di reale spessore. Essa porta a quella «dissoluzione del meccanismo letterario» acutamente notata dal De Sanctis. Ma è anche il segno del suo stile migliore, spiega la sua oscillazione tra il dialogo e il teatro, e il loro reciproco avvalorarsi nell'ambito della lettera: la parola, mancando spesso di un'autonoma consistenza, richiede un mezzo espressivo in cui i vari temi possano suscitare in *movimento* le variazioni linguistiche. Riassume e discute con precisione gli studi critici su questo argomento G. PETROCCHI, *Pietro Aretino*.... cit. (nel capitolo *Poetica, Arte e Linguaggio*, pp. 104-169); si vedano anche le osservazioni di G. G. FERRERO, *Scritti scelti*.... cit., pp. 18-20.

¹² L'Alfieri, poco benevolo per opere di carattere pornografico, attesta inconsapevolmente, nella sua *Vita* (epoca III, cap. VIII), questa «duplicità» dei *Ragionamenti*: «Lessi, tra gli altri, i dialoghi dell'Aretino, i quali, benché mi ripugnassero per le oscenità, mi rapivano pure per l'originalità, varietà e proprietà dell'espressione».

una Nanna che l'Aretino contraffà all'interno dell'opera, sottolineandone la virtuosità, ironeggiando con le divagazioni popolareshche, oltrepassandola con la polemica stilistica:

io favello a la improvisa, e non istiracchio con gli argani le cose, che io dico in un soffio, e non in cento anni, come fanno alcune stracca maestri, che gli insegnano a fare i libri, togliendo a ventura il dirollovi, il farollovi, il cacarollovi, facendo le comedie con detti più stitichi che la stitichezza, e perciò ognuno corre a vedere il mio cicalare, mettendolo ne le stampe, come il Verbum caro (II, p. 54).

È attestata la conversione della « letteratura » nella « commedia », l'assorbimento di un mondo oggettivo nell'arbitrio estemporaneo dell'autore che lo presenta. Il reale, che nelle commedie suscitava un giuoco di inventiva contraffazione, mal resiste alla misura più lunga del dialogo: la responsabilità dell'Aretino si definisce nel limite dei « piacevoli » e « capricciosi » ragionamenti.

Il giuoco è ancora più scoperto nel *Ragionamento delle Corti*: perché diversi sono gli interlocutori (amici dell'Aretino), più chiaro il fine dimostrativo (dissuadere il Coccio dal recarsi in Corte), più esplicito il proposito polemico: « PR. Ecco a la Corte fanciulli e giovani, i quali allettati da la vanità de la sua prospettiva, le corrono in grembo a la sbracata. — DOl. Voi avete dato di becco a una viva comparazione.... » (p. 28). Della Corte Pietro, contro la trasposizione ideale operata dal Castiglione, vuol distruggere la « vanità de la prospettiva ». Il *Cortegiano* guarda ai signori e ai gentiluomini, traccia un galateo cavalleresco, mira a una « discrezione » esemplare di rapporti; l'Aretino tende a smascherare questo fittizio concetto di « signorilità », descrive la realtà sordida dei tinelli, dove cade la grandezza dell'apparato e si aggira una turba affamata e sconsolata.¹³

La parte più viva del *Ragionamento* è la prima: un quadro — invettiva della Corte di Roma, che si colorisce mediante l'aneddoto sferzante, la maldicenza di palazzo, l'accumularsi di particolari visivi sul sudiciume e lo squalore degli « interni », con risultati di « grottesco » stilistico — per esempio nella parabola del fanciullo in Corte (pp. 28-29) — poche volte raggiunti dall'Aretino. Ma è anche più chiara, nel *Ragionamento*, la coesistenza di velleità moralistica e di ameno cinismo: l'elogio del virtuosi, l'invito allo studio, la

¹³ Sul « tinello » troviamo importanti notizie nel trattato di F. PRISCIANESE (*Del governo della Corte d'un signore in Roma...*, Roma, 1543: cito dalla riedizione più recente, Città di Castello, 1883): « è un luogo (per chi non lo sapesse) dove in comune si va a mangiare da' Cortigiani, come al refettorio da' frati »; un tempo era ben tenuto, « ed era allora di tanto onore il mangiare in tinello, quando oggi è reputato cosa vile e dissorrevole » (p. 25). Il Priscianese confessa la decadenza del tinello, e contrappone la « tinellesca vita » alla « tavola de' gentil'uomini »: ma ne propone ottimisticamente una riforma. Il moralismo un po' pedantesco, ma fatto di buon senso e commisurato dalla statistica, del Priscianese, permette di valutare la deformazione « grottesca » dell'Aretino, già annunciata nel dialogo tra il Rosso e l'Alvigia ne *La Cortigiana* (V, 15): ma ne svela anche il fondamento realistico. Troppo sbrigativamente rinvia il dialogo al « carattere negativo e inconcludente delle diatribe contro le corti », B. CROCE (*Libri sulle Corti*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* cit., vol. II, Bari, 1945, pp. 198-207): si leggano invece, sulla condizione dei cortigiani, le pagine di A. GRAF, *Un processo a P. A....* cit., pp. 111-119.

predica finale sulla Corte del Cielo, sono « falsi » evidenti, smentiti da un conversare arguto e compagnevole, da un rincorrersi di battute che mostra un Aretino ben consapevole delle qualità del suo linguaggio comico: « Coc. Ditemi, chi andasse alla Corte tabacchino e buffone non saria il tutto? — PIC. No, perché ella ne vuol essere la pedagoga: ecco una sentenziuccia che mi cade in bocca, parate il grembo che la non si rompa. — Coc. Sputatela giù. — PIC. Se non fosse la Corte non saria la povertà.... » (p. 74). Nasce così, su una volontà di trattato, una sottile ironia del dialogo trattatistico, che si risolve in un'aperta polemica:

Ora, per dirvi, io vi parlo familiarmente ne le cose domestiche, riservando le parole di peso ne le materie pesanti: sempre non si possono tessere sentenze, figure, colori, e comparazioni nel ragionamento: questo dico perché noi siamo in un'età che *tanto si tassa il parlare a caso, quanto il consultato* (p. 122).

Ma questo linguaggio gli permette tutte le impudenze, di salvare con una piroetta gli elogi (di re e signori) che tendono a smentire l'assunto del dialogo: « Coc. Se è così, le Corti sono i giardini, e non i deserti de' nostri anni. — DOL. Dite a lui, che disse che un demonio non fa inferno, che sei a sette angeli non fanno paradiso » (p. 95). La struttura del dialogo è dunque incrinata da un *incontro di linguaggi veri e falsi*, di brutalità e di ipocrisie, che svela una nuova « condizione » dell'Aretino, ormai lontana da troppo onerosi assunti « sociali », ma ricca di possibilità stilistiche. E la libertà che egli rivendica contro « coloro che cercano di incatenare il libero col quale nasciamo » (p. 88), è una libertà edonistica, il gusto di una vita privata, che l'Aretino assapora per bocca del Giustiniano: « Suonano le campane de i Tedeschi, suona la Marangona, suona la campana di Rialto e suonano le pive, che non mi staccarei dal ragionamento, né mi uscirei dal letto, né mi muoverei di luogo, se non me ne venisse voglia.... » (p. 128). È una pagina di malcelata autobiografia: *il dialogo tende a risolversi nel monologo libero e improvvisato*. E la forma per esprimerlo senza costrizioni, egli l'aveva trovata già da un anno. Nel 1537, col primo volume delle *Lettere*, l'Aretino aveva vinto un *pari* sociale e letterario risolutivo per il suo destino di uomo e di scrittore.

Che le *Lettere* segnino una svolta, nella sua poetica, la soluzione di un'antinomia (le velleità costruttive della letteratura e gli impulsi locali della fantasia), è attestato dall'Aretino stesso, in una lettera a Fausto Longiano della fine del 1537: « Il caso è ridurre, come ho fatto io, in un mezzo foglio *la lunghezza de l'istorie e il tedio de l'orazioni*, come si può vedere *ne le mie lettere*, e come anco farò *in tutte le cose che si vedranno* » (I, CCCII).¹⁴ Ma non si tratta di una soluzione puramente formale, della

¹⁴ È significativa, nella stessa lettera, la polemica con il Berni e coi berneschi, che precede l'enunciazione della propria poetica: « Che vi par di quei che si credettero *trottar per omnia saecula* coi capitoli dei *Cardi*, degli *Orinali* e de le *Primiere*, non si accorgendo che sì fatte ciance partoriscono un nome che muore il dì che egli nasce? Altro, doppio le

scoperta di una misura breve e libera, atta a tradurre la corta occasione che la suscita: le « istorie » e le « orazioni » non sono superate solo nell'aspetto letterario (negate nella « lunghezza » e nel « tedio »), ma anche nella loro ragione sociale, nei loro legami con la politica del tempo. Lo scrittore è esplicito in una lettera a Luigi Gonzaga, dell'ottobre dello stesso anno, parlandogli del favore di « Cesare » recentemente ottenuto:

Gran cosa che la sua ombra, che a pena mi tocca, *m'abbia fatto mutare fortuna e stile!* Come io ho mutato fortuna, a quel che io non aveva, lo dimostra ciò che io ho. E de la mutazion del mio stile, ne rende testimonianza un libro di *Lettere*, che tosto saran fuor de le stampe: *per la qual cosa si potrà vedere la memoria ch'io so fare de la cortesia di coloro che mi sanno intertenere* (I, CCIX).

Entro questi due termini si risolve la crisi dell'Aretino. Nel loro accordo, nella singolare mistura dell'interesse pratico e della libertà stilistica, è la novità delle *Lettere*. Esse concludono l'avventura dell'Aretino, diviso tra la parola impiegata come strumento politico e la parola ordinata in senso letterario. Ma il modo con cui concreta il « mutamento » della « fortuna » e dello « stile » qualifica la sua nuova attività.

Egli deve risolvere, innanzi tutto, un problema di esistenza: conciliare il bisogno di una vita cittadina, agiata e indipendente (che il soggiorno a Venezia aveva rafforzato), con la necessità di dipendere dalle Corti, dalle quali continua ad attendere (anche « ideologicamente »: « *sete Mercatante nel procacciare, e Re nel dispensare* », aveva scritto al Valdaura nella dedica dei *Ragionamenti*) denaro e prestigio. Nel 1530 si era assicurato il benevolo appoggio del doge Andrea Gritti (I, XX); nel 1536 ottiene una pensione di duecento scudi da Carlo V (I, LXXXI), che appena due anni avanti, nel *Pronostico*, aveva chiamato « mascellata maestà ». E Venezia e l'Imperatore sono il fondamento della sua nuova fortuna. La prima, superstite indebolita della crisi politica italiana, gli offre una base sicura per stabilire i suoi rapporti con ambasciatori, capitani, agenti di quei « gran maestri » che succedono ai « signori » del Rinascimento, con mercanti, artisti, letterati; il secondo dà un solido avallo al suo parassitismo, la possibilità di consolidare e allargare la sua fama. Essi determinano un *distacco* dell'Aretino dalla realtà sociale e politica cui aveva partecipato, come *attore* inquieto e maligno; e insieme un suo *conformismo*, un'accettazione della realtà politica e religiosa non più italiana ma europea, che egli segue e sfrutta da accorto *spettatore*. Venezia diventa la sua patria, a condizione che egli ci viva da straniero, e operi in essa solo per concretare il suo abile cosmopolitismo di « cittadino del mondo », più tranquillo e placato. Le *Lettere* nascono via via

Lodi de la mosca, compose Luciano ». E un tema che ritorna altrove (II, CDXCIII). Al di là del risentimento personale, l'Aretino capiva che il capitolo del Berni è un giuoco capriccioso ma curatissimo di stilista, nel quale la futilità del pretesto non esclude una raffinata letteratura (« *compongo a una certa foggia mia, / che, se volete pur che ve lo dica, / me l'ha insegnato la poltroneria....* »): un « ozio » antitetico alla prontezza e alla veemenza delle sue « istorie » vere e concrete.

che si fa chiara, dal 1530 al 1537, questa possibilità: il volume consacra un acquisto, che i seguenti varranno a perpetuare.¹⁵

Per contrattare l'agio personale, Pietro rinuncia ad « agire » sulla realtà, pago di contenere l'imprevveduto nei limiti di un metodo di vita sorretto dall'istinto, ma ordinato dal calcolo. Avvia, di lettera in lettera, un discorso sagace e fantasioso, che ingrandisce e amministra la sua fortuna: ma questa lo rende spettatore anche di sé, divenuto ormai attore di un'avventura « verbale » che richiede, in primo luogo, l'uso di una necessaria retorica verso i potenti, sempre più bisognosi di una fittizia autorità. « Son tempi che giova più la lode che il biasmo », aveva scritto nel 1527, a proposito dell'Aretino, il Marchese di Mantova al Guicciardini. E Pietro giuoca il suo passato di lingua maledica per dar pregio — e necessità — all'ossequio presente: recupera talora Pasquino, ne fa balenare gli strali insolenti, per avvalorare il modo con cui appaga, ora, « la sete che ogniuno ha circa il desiderio di essere nominato » (III, c. 206).¹⁶ Elabora un codice di rapporti coi « gran maestri »: Pietro non taglia la cortesia di nessuno (I, XLI), tanto più che è « maggior la felicità del donare che quella del ricevere » (I, XV); si tratta piuttosto di un legittimo commercio, nel quale il « virtuoso » è un leale mercante della lode, o un capitano di ventura fedele purché pagato:

Ancor io son capitano, e la milizia mia non ruba le paghe, non amuttina le genti, né dà via le rocche; anzi, con le schiere dei suoi inchiostri, col vero dipinto ne le sue insegne, acquista più gloria al principe, che ella serve, che gli uomini armati terre. Poi la mia penna paga altri d'onore e di biasimi in contanti. Io in una mattina, senza altre istorie, divulgo le lodi e i vituperi di coloro, non ch'io adoro o odio, ma di quegli che meritano d'esser adorati e odiati.... (I, CXLV).

Scriva al duca di Montmorency, chiedendo (nel giugno del 1537!) quattrocento scudi di pensione a Francesco I; e variazioni di questo tema ritorneranno in tutti i volumi delle *Lettere*. Egli può palesare la sua tecnica senza deprezzarla: e definirà con una frase i suoi nuovi rapporti coi « gran maestri », quando sarà pienamente consapevole della loro natura: « *Isciolta vive*

¹⁵ Prima che l'Aretino pensasse a raccogliere le sue lettere, alcune, di particolare interesse politico, erano state stampate in foglietti volanti, e fatte circolare per le Corti: cfr. A. LUZIO, *Pietro Aretino.... cit.* (p. 7 e n. 1), e *Un pronostico.... cit.* (p. xxiv e l'app. a pp. 148 e 157). Naturalmente, quando nacque il « disegno » dell'opera, l'Aretino non pubblicò tutte le sue lettere antecedenti (i documenti inediti dati in luce dal Luzio e dal Baschet lo dimostrano chiaramente); e ne inventò in fretta altre più disinteressate, per completare il volume da dare alla stampa e colorire il suo nuovo « personaggio ». Per il modo con cui venne improvvisato il primo volume delle *Lettere*, vedi la *Nota* di F. Nicolini in appendice all'edizione cit. (pp. 404-408).

¹⁶ La frase del Marchese di Mantova è in A. LUZIO, *Pietro Aretino.... cit.*, p. 61. Sintomatica è anche la lettera dello stesso Marchese del 7 giugno 1525 all'Aretino (riprodotta da A. BASCHET, *Documenti inediti.... cit.*), nella quale lo prega di inviargli subito le sue Pasquinate, anche se poi si pubblicano « per tutta Roma, et quasi per tutta Italia ». E Pietro si servirà sempre della sua fama di « cancelliere di Pasquino » come chiaroscuro indispensabile nel suo tessuto di lodi: ancora nel 1553 lancia una delle sue generiche frecciate: « Però che Pasquino giura, e non l'Aretino, che, chi è buono, non è Signore, e chi è Signore, non è buono. Soggiungendo che chi chiama un gran Maestro Signore, lo biasima » (VI, c. 135).

la servitù mia con essi » (III, c. 6 v.). Pietro aveva individuato il suo personaggio e la sua commedia, unici nel suo tempo, perché attuano uno stato paradossale, che egli fisserà come epigrafe della sua effimera gloria: « I principi dei popoli tributati di continuo, tuttavia me loro schiavo e flagello tributano » (VI, c. 115 v.).

Il personaggio e la commedia sono infatti l'esito necessario del mutato stile dell'Areteino. Per giustificare la sua tecnica encomiastica, il suo falso e pomposo « trombeggiare » il nome dei principi, Pietro ha bisogno di creare un personaggio che possa infondere vitalità e valore a un giuoco ininterrotto, e di inventare una capziosa retorica che gli permetta di sostenerlo. Il personaggio, egli lo costruisce rinviandolo a una causa sociale più profonda; a una drammatica lotta tra principi e virtuosi, che egli falsifica nel momento stesso in cui la rivela, per esaltare una tecnica esemplare che assoggetta i grandi all'ingegno del virtuoso:

Io ho scritto ciò che ho scritto per grado de la virtù, la cui gloria era occupata da le tenebre de l'avarizia dei signori. E innanzi ch'io cominciassi a lacerargli il nome, i virtuosi mendicavano l'oneste commodità de la vita.... Adunque i buoni debbono avermi caro, perché io con il sangue militai sempre per la virtù....; ed è empio chi non dice ch'io l'ho riposta nel suo antico stato. Ed, essendo il redentor di lei, che ciancia l'invidia e la plebe? (I, CVIII).

E questo personaggio sarà a sua volta mecenate, misericordioso (II, DCLXVIII), avrà attorno a sé un coro, che trasforma la sua casa in uno splendido teatro:

.... A me vengono turchi, giudei, indiani, franciosi, todeschi e spagnuoli: or pensate ciò che fanno i nostri italiani. Del popol minuto non dico nulla, preché è più facile di tôr voi da la divozione imperiale che vedermi un attimo solo senza soldati, senza scolari, senza frati e senza preti intorno. Per la qual cosa mi par essere diventato l'oracolo de la verità, da che ognuno mi viene a contare il torto fattogli dal tal principe e dal cotal prelato: onde io sono il segretario del mondo, e così mi intitolate ne le soprascritte (I, CCLIX).

Ed è pronto a dileguare teatro e personaggio — « Che invero nella apparenza dello abbracciare il tutto mi sento stringere un non nulla » (III, c. 57 v.) —, per ritrovare in un momento di modestia la possibilità di risuscitarli. Costretto a mutare arbitrariamente l'immagine della sua vita, l'Areteino stabilisce, distrugge e ricrea una connessione « fittizia » di elementi « reali ».

La costruzione del personaggio implica un continuo rinnovarsi dell'invenzione stilistica. Essa salva, in ogni lettera, la successione delle lettere: le *Lettere* sono insieme l'espressione di una tecnica di commedia sociale e della labilità di questa tecnica. L'Areteino può anche, ambiguamente, scoprirla in quanto tale, e rivelarne la storica necessità: si pensi al consiglio che dava, ancora nel 1538, a Francesco I: « peccate (da che la lealtà dei tempi nostri è la malizia del mentire) a non cangiare ordine e a non mutare stile » (II,

CCCXL).¹⁷ La varietà delle richieste, dei ringraziamenti, delle minacce, è così riportata al personaggio che le proferisce, e le contraddice senza negarle, le smentisce per avvalorarle nella loro fuggevole discordanza: dirà, dei principi: « io Pietro Aretino con il biasimo gli dimostro ciò che sono; e con la lode gli insegno quel che devriano essere » (III, c. 133 v.). Ma l'istrione può anche difendersi con la violenza improvvisa di una opposta battuta: « Per Dio! che la bugia campeggia così bene in bocca a me, come si faccia la verità in bocca al clero » (I, XXXVI). Pietro non esce mai dall'ambito della pagina: l'adatta al corrispondente, risponde ai detrattori, ammicca agli amici, giustifica le impertinenze — perché « il fallir della lingua » è diverso dal « peccar del core » (II, DLXXVII) —; recupera con l'intelligenza la freschezza dei pretesti e il vigore dei sofismi. « *Io, con lo stile della pratica naturale, faccio d'ogni cosa istoria* » (II, CD), scrive proprio al Bembo, in una lettera che è un capolavoro di astuta ipocrisia.¹⁸ Arriverà in questo modo a dissolvere il contenuto, strumentale, nella parola che lo usa per una geniale invenzione:

.... dite a coloro che mi biasimano, perch'io laudo alcuno che di essere commendato non merita, che in vero non si accorgano, qualmente non si comprende in la lode colui che in mirabile disegno è ritratto da Tiziano nel vivo: ma esso Pittore celeberrimo, che l'opra ha fatto, si ammira (V, DLXXXIV).

Il suo vacuo metaforeggiare di panegirista è dunque complementare a un discorso comico che lo spezza, lo riduce a un suono privo di echi: « *io son simile al fiato ch'esce dal rumore che nel mercato fan due villani....* » (I, I), scrive nella dedica del primo libro al Duca d'Urbino. Egli tende alla parola

¹⁷ Certe lettere dell'Aretino fanno pensare al Machiavelli e al Guicciardini, e alla frase del De Sanctis che li riguarda (« Quello che essi pensarono, Pietro fu »). Ma nel Machiavelli (quando non indaga l'arte del governare) la menzogna è un divertimento o una necessità di carattere « estetico », marginali e consapevoli (« se pure e' mi vien detto qualche volta il vero, io lo nascondo fra tante bugie, che è difficile a ritrovarlo »); nel Guicciardini è l'amaro e contrariato riconoscimento di una legge convalidata dalla società del suo tempo: « Chi è in maneggi grandi o tende a grandezza, cuopri sempre le cose che gli dispiacciono, amplifichi quelle che gli sono favorevoli. *È una spezie di ciurmeria e assai contro alla natura mia*; ma dependendo el traino di costoro più spesso dalla opinione degli uomini che dagli effetti, el farsi fama che le cose ti vadino prospere ti giova, el contrario ti nuoce » (*Ricordi*, ed. cit., 86, p. 97: si legga anche la variante B 130 e il Ricordo 37, p. 45). Lo scetticismo del Guicciardini (rappresentante di un ceto dirigente in decadenza) nasce dalla scoperta di un rapporto precario e irrazionale tra l'uomo e l'evento: mentre l'Aretino, che è fuori della prassi politica, sfrutta questa contingenza da avventuriero *parvenu* e da diplomatico di se stesso, e la risolve in aperta commedia.

¹⁸ In questa prospettiva, sarebbe interessante, anche per le sue incidenze sociali, uno studio della retorica dell'Aretino, dei vari temi che la compongono, del loro raggrupparsi in cicli, del loro affinarsi verbale, pur nelle palesi contraddizioni in cui intoppano. Muovendo, mi pare, da un'intuizione del De Sanctis (« Come il suo io è centro dell'universo, è il centro del suo stile »), L. FONTANA [*Indole e lingua di Pietro Aretino*, in « *Lingua Nostra*, VIII (1947), fasc. I, pp. 19-23; ripreso in *Lineamenti ideali di uno scrittore senza ideali: Pietro Aretino*, in « *Convivium* », N. S. a. I. (1947), nn. 5-6, pp. 690-702] ha indicato giustamente che lo « scenario verbale nel quale l'uomo Aretino si insedia è emanazione diretta della figura sua, e non c'è luce che a questa figura pervenga se non passando per la florida trama delle parole » (p. 19): ma in questa « prolungata commedia » egli vede solo la manifestazione di una « naturale energia » che finisce coll'escludere una « storia » dell'Aretino.

« parlata »: costretto, per sopravvivere a un dramma più vasto e per volgerlo a suo favore, a chiudersi in una fragile armatura verbale, l'Aretino svela, già nel 1537, una lucida tristezza per il tributo che paga alla propria scelta:

Non so se non aprir la bocca e lasciare cader giuso a caso detti debili e parole inutili, facendo con gli inchiostri ne le carte di quei segni, che con i carboni fanno nei muri bianchi de l'osterie coloro che hanno piacere d'imbrattargli. E ben vero ch'io confesso di avere da poco in qua la conoscenza di me medesimo. E che sia la verità, io ho rifiutata ogni composizione ch'io ho fatta per lo adietro, e comincio a imparare a scrivere, benché, nol sapendo far come si debbe, come io so non doverei. Ma scusimi la mia nimica fortuna, la qual mi ha sforzato a guadagnare il pane con la industria della penna, non sendo io di natura che si fusse degnata di procacciarselo per altra via » (I, CLV).

Ma la parola dell'Aretino, giunta dal « tedio di parole ordinate » (I, CCLXXXIII) al limite di una nuova accidia, non perde un suo indicativo valore storico. Le sue *Lettere*, lontane dal diario privato e dal divertimento stilistico autonomo, smentiscono quella fiducia nella parola « assoluta », nella sua funzione creatrice e normativa, che è propria del classicismo del tempo: riportandola alla sua versatile caducità, ne svelano l'intima « precarietà » storica. La parola apre una dimensione psicologica e stilistica relativa, in cui vero e falso, reale e immaginario, si scontrano e si contaminano, restano sospesi a un'ambigua invenzione, che esclude ogni « pedanteria » sistematica (I, CLXXX).¹⁹ L'uomo è ricondotto alla sua esistenza empirica, al suo divenire quotidiano; e gli basta una provvisoria coerenza all'interno della propria casistica verbale. In questa prospettiva si potranno allora « isolare » i frammenti di un'antologia « artistica » delle *Lettere*, gli estri più liberi dello scrittore; ma avvertendo, sempre, che se Pietro è spettacolo al mondo, anche il mondo gli è spettacolo cangiante, tanto nel panorama delle cose e dei colori, quanto in quello degli affetti e dei moti psicologici. Afferra rapido l'oggetto, il gesto, la scena; li trascrive, dà loro un'effimera grazia — il vino che vede « saltare nel suo color brillante in una tazza di vetro puro ben lavata » (I, XVI) —; accumula le « delizie visive » che gode dalle sue finestre, per ricomporle nella « felicità ariosa » di una scena mutevole (I, CCXIV); divaga dietro un esile pretesto (I, CLXVI).²⁰ Anche questi frammenti valgono per-

¹⁹ Nella lettera si serve anzi della pedanteria per dare un'immagine del suo secolo: « E che sia il vero, la pedanteria avvelenò Medici; la pedanteria scannò il duca Alessandro; la pedanteria ha messo in castello Ravenna; e, quel che è peggio, ella ha provocata l'eresia contra la fede nostra per bocca del Lutero pedantissimo ». In questa fondamentale avversione a ogni spirito « sistematico », il suo antipedantismo letterario è connesso allo scherno di ogni meditazione filosofica: « Io accetto l'opera filosofica, che dite voler mandarmi, e ve la ridono, o Doni.... Che per essere solo il dubbio certo a chi cerca di sapere la natura delle cose, io, che attendo a vivere risolutamente, non mi curo della lor pratica » (IV, DCXVII).

²⁰ Anche nella lettera famosa a Tiziano, in cui descrive un tramonto sul Canal Grande, gareggiando col pennello dell'amico (III, c. 487), la descrizione della « vaga pittura d'ombre e di lumi » nasce da una serie di quadri frammentari, ognuno gustato nella sua corta durata (« le barche infinite », « lo spasso di due gondole » che fanno a gara nel vogare, « la moltitudine, che per veder la grazia, si era fermata nel ponte di Rialto »). È la tecnica minuta e spezzata che sorregge tutta la lettera al Bolani (I, CCXIV), nella quale le finestre della sua casa sono veramente il simbolo del modo con cui vede il trascorrente spettacolo del mondo (« i diletti ch'io provo ne le commodità del vedere »). Per

ché « comunicati »: interprete volubile dei propri gusti, egli ritorna inevitabilmente a un'estrosa finzione di attore: « Vedendo io istasera non so che libro di lettere adorno, e di oro, e di seta in mano a un de i miei di casa, gliene tolsi con una rapina simile a una ingordigia di fanciullo, che si avventa a torre dall'altrui grembo o fiori, o frutti » (III, c. 97 v.). Retorica comica e labilità di linguaggio testimoniano sempre un'*instabile continuità* di rapporti sociali e di legami con le cose, un accordo « soggettivo » dell'autore col suo contenuto e col suo pubblico.

Non sarà dunque un paradosso riconoscere nel « tempo » provvisorio dello stile una solitudine dell'Aretino. L'improvvisazione di un mobile discorso, che si svolge e si nega genialmente, trova una coerenza solo nel personaggio dell'autore, che mima se stesso e ripropone sempre mutate le sue battute. Non a caso nella lettera al Longiano, già citata per la sua importanza, aggiungeva: « Ho speranza di farvi anche veder le comedie disbrigate de la spesa de le scene e dal fastidio degli interlocutori: *basta un solo a dividere in forma di predica i cinque atti dei suoi ordini* » (I, CCCII).²¹ Il disegno non sarà concretato; la sua commedia di « un solo » saranno i volumi delle *Lct-*

i rapporti tra l'Aretino e la pittura, rinvio alla bibliografia di G. PETROCCHI, *Pietro Aretino*,... cit., pp. 377-380.

²¹ La frase della lettera sembra rinviarci al Prologo de *Il Marescalco*, al gusto dell'Istrione che improvvisa e contraffà più personaggi. Il Prologo e la lettera risentono forse di un interesse per l'arte dei buffoni, che erano numerosi a Roma e ancor più a Venezia. Abbiamo già notato le allusioni de *La Cortigiana* e dei *Ragionamenti*. Nel *Ragionamento delle Corti* ricorda che « i maestri Andrei e gli Strascini sollazzavano gli uomini di Corte come le feste i fanciulli; le pratiche facete e le compagnie allegre dirizzano talora quel chino che si fa sotto il peso de la servitù cortigiana.... » (p. 54); e nei *Ragionamenti* la Nanna cita « il fio di Ciampolo (secondo me) Venetiano », parlando di uno che « tiratosi dentro a una porta, contrafece una brigata di voci » (I, p. 57). È un'allusione al Cimador, figlio di quel Zuan Polo, per la cui morte Alessandro Caravia comporrà, nel 1542, un poemetto, *Il sogno del Caravia*, che invia all'Aretino: e questi loda « il piacevole, buono e amato Gianpolo, le cui argute facezie han tenuto in continua festa, la celeste città, che abitiamo, settanta anni a la fila » (II, DCLXII). Anche più tardi l'Aretino parlerà al Caravia della « lingua veniziana in bulesco » (V, CCCCLXXVIII), sulla quale si era indugiato, con amore compiaciuto, in una lettera a Domenico Veniero del 1549: « Veramente s'io sapessi la bularia quale io la intendo, non mi potrei tenere di non fare un'altra Nanna e un'altra Pippa.... » (si veda il commento di G. G. Ferrero, negli *Scritti scelti*,... cit., pp. 239-240). Da questo gusto nasce anche l'elogio dei « ceretani » in una lettera al Modanese, in cantibanco che aveva fatto l'elogio dell'Aretino (III, c. 223). Né è da escludere, per le commedie seguenti dell'Aretino, un influxo di autori comici che si ricollegano all'arte dei buffoni: *La Rodiana* del Calmo fu recitata per la prima volta a Venezia nel 1540. Ed era già noto Ruzante, che muore nel 1542: l'Aretino non lo nomina mai (ma nella lettera al Veniero del 1549 parla del suo protettore, Luigi Cornaro, e lo chiama « patron mio »), ma un cenno indiretto (che nella stizza e nel finto disprezzo rivela l'attenzione dell'Aretino a questa letteratura popolare) è forse reperibile in una lettera a Galeazzo Gonzaga, nella quale gli invia il testo di una sua commedia (probabilmente *La Talanta*), che era stato screditato da una pessima recitazione: « È certo che non metto in carte il parlar da Bergamo né da Padova né da Vinezia, ma quello che mi insegnò mia madre in Arezzo, dove nacqui e crebbi » (II, DCLIV). Qualche influxo di Ruzante nelle commedie dell'Aretino ha notato C. GRABHER (*Ruzzante*, Milano, 1953, p. 227, n. 1): e già prima K. VOSSLER [*P. Aretinos's Künstlerisches Bekenntnis*, in « Neue Heidelberger Jahrbücher », X (1900), pp. 28-65] aveva rilevato questo interesse dell'Aretino per la poesia semipopolare e dialettale (p. 62). Ma non per questo l'Aretino è scrittore « popolare »: una certa materia popolare e un modo di trattarla stimolano la sua fantasia di Istrione, gli suggeriscono, più che una letteratura « popolareggiante » (il giuoco mimico e linguistico dialettale, o lo spunto realistico), assai parca nelle commedie, delle idee per il suo unico e vario discorso teatrale.

tere. Nel 1542 il secondo libro mostrerà sciolto e maturo il suo stile: e solo nel 1551 la pubblicazione delle *Lettere scritte al sig. Pietro Aretino* permetterà agli « interlocutori » di rispondere all'unico Istrione, con le battute necessarie alla pausibilità del suo testo. Ma la promessa fatta al Longiano, illuminando la poetica delle due prime commedie, dimostra che il teatro restava per l'Aretino un punto essenziale di riferimento, un impulso vivo anche fuori della sua recente invenzione.

* * *

Al teatro l'Aretino ritorna, improvvisamente, nel 1542, con due commedie (*La Talanta* e *Lo Ipocrito*) stese « ne le ore.... furate al sonno di forse venti notti », scrive al Piccolomini; aggiungendo, per la prima: « *e caso non ci trociate nulla di sostanza, datene la colpa al mio poco sapere, e parte a la forza che mi costrinse a fornirla in meno tempo che non si penò a riscriverla*, benché spero, concedendomelo Iddio, di mostrar ciò che io so, ne la Tragedia di Cristo, ne la quale compongo tuttavia.... ». E inviando *Lo Ipocrito* a Daniello Barbaro — che egli esalterà per il dottorato in filosofia conseguito nello Studio di Padova (II, DCXCIV) —, gli ricorda *La Talanta*: « la quale nobilitata da la pazienza del vostro leggerla, ed insuperbita de la lode che le diede l'autorità di voi leggendola, se ne è venuta in luce, *come vengono le cose che ne son degne* ».²² Il tono complimentoso non nasconde l'inquietudine: la sconfessione, quasi, del vecchio principio del « far presto e del suo »; e una sollecitudine nuova per la « sostanza » morale della commedia, accresciuta forse da una crisi di zelo religioso, provocata dalle opere sacre (un lungo abito di « falsità » letteraria non esclude la stanchezza di un mestiere, una momentanea ma sincera perplessità, documentata del resto nel secondo libro delle *Lettere*). Lodato da letterati e da filosofi, l'Aretino è spinto a render conto della sua fama, a gareggiare con gli autori comici, amici e avversari; invitato a comporre una commedia da una delle nobili Compagnie della Calza, quella dei Sempiterni (II, DCLXI), il « servo de la nobiltà veneziana » (II, DXLIV) è legato dall'onore che gli è fatto, ambisce a una costruzione più vasta e complessa. La sua esitazione, rispetto ai risultati della sua « ripresa » teatrale, è dunque sintomatica: le due commedie trovano il loro stile in una nuova « condizione », sociale e culturale, dell'autore.²³

²² *Teatro di P. A.* cit., vol. II, p. 220 e p. 101.

²³ Ciò spiega il risentimento dell'Aretino per il modo con cui fu recitata *La Talanta*: esso riappare più forte in una lettera a Monsignor Lione Orsino, fondatore a Padova dell'Accademia degli Infiammati: « fu recitata nel modo che piacque ad un prosuntuoso, che, nel ridurla in diverse lingue da plebe, di quasi buona, la ritornò più trista che non è l'armonia d'uno istormento perfetto sonato da mano tanto rustica quanto ignorante. Onde il mio nome, finché non si è vista in luce, è stato bersaglio degli strali.... » (II, DCXCVII). Egli vuole, forse, gareggiare con gli amici: *L'Amor Costante* del Piccolomini è del 1536, *Il Ragazzo del Dolce* del 1541. In quest'ultima commedia (cfr. *Commedie del Cinquecento*, cit., vol. II, p. 205 sgg.) è forse reperibile uno stimolo più preciso alla nuova ambizione teatrale dell'Aretino: il Pedante ricorda « le *optime e saluberrime* opere di quella tuba angelica, di quel profeta veridico, di quel flagellum principum Petrus

Ne *La Talanta* l'Aretino riprende un contenuto trattato da *La Cortigiana* ai *Ragionamenti*. L'azione avviene ancora a Roma, dove la meretrice Talanta usa con scaltrezza le arti della Nanna; dove accorrono vecchi mercanti, come il veneziano Messer Vergolo, che vuole ottenere per il figlio Marchetto « qualche grado di quegli che s'acquistano e che si comprano in Corte » (I, 3), o inetti millantatori come il soldato napoletano Tinca (la coppia ricorda, per certi aspetti, quella costituita ne *La Cortigiana* da Maco e da Parabolano);²¹ dove servi astuti e ghiotti come il Fora e il Costa o parassiti come il Branca cercano con tutti i mezzi il loro utile, sempre pronti a ordinare una rapida truffa (IV, 1-4; V, 6-9). Né manca, nel Fora, una sodisfatta coscienza di questa tecnica truffaldina: « Mi pare aver detto che la truffa, per esser una industria d'ingegno astuto, pizzica quasi di virtù... » (V, 6).

Ma la continuità di certi temi e modi teatrali non toglie che l'accostamento riesca estrinseco alla sostanza della commedia. L'Aretino sta esaurendo un suo contenuto: le allusioni alla vita romana sono meno numerose, rapidi cenni di costume, bozzetti che valgono come pretesti di spassose confidenze tra servi (II, 1). Un segno di questo vuotarsi della scena è nelle prime parole di Talanta alla serva Aldella: « Tuttavia che la festa di Testaccio si fa, in Roma non riman persona; ma poi che non ci si vede alcuno, spasseggiamo un poco ragionando » (I, 1). Sentiamo l'artificio, la scena stabilita da una convenzione culturale per l'incontro e per il discorso dei personaggi; e scorriamo il fondale, l'« apparato » dipinto dal Vasari, che Messer Vergolo commenta, percorrendo Roma su una mula, con l'amico Ponzio e col villano Scrocca (I, 3). Alla Roma de *La Cortigiana*, suscitata via via dall'andirivieni di Maco e di Maestro Andrea, si sostituisce uno scenario, su cui si esercita l'estro caricaturale dell'autore: il quale giuoca con le ricchezze visive della città-cartone e con i « riflessi » veneziani e villaneschi di Vergolo e dello Scrocca, finché la passeggiata si esaurisce nella propria « finzione », ondeggiante tra la Roma dell'azione scenica (« stampa » un po' scolorita dal tempo) e la Roma del Vasari, magnifica e vistosa:

SCROC. Cancaro, o madonna Tarantala.

VER. Se tu la mentovi in vano, se tu la mentovi....

SCROC. Io la bestemmio, perché saremmo adesso a veder la comedia de la compagnia de la Calza, che v'ha detto la lettera.

Aretinus editae in luce per documento della insolente e muliebre inventudine » (I, 5). È un piccolo indizio: ma sembra che Pietro voglia corrispondere all'immagine che del suo personaggio creano gli amici letterati. Se non si tiene conto di questo « contesto » sociale, si finisce col prender per buone tutte le mistificazioni dell'Aretino. E. PERITO (*La Talanta*, Girgenti, 1889) vide nella commedia una nuova concezione della famiglia e del matrimonio; e B. CROCE (*La « Commedia » del Rinascimento....* cit.) scelse *La Talanta* per la sua indagine letteraria e morale (pp. 257-262). E *La Talanta* è, oggi, la prima commedia dell'Aretino che vien fatta conoscere in un'edizione « popolare » (nella Bibl. Univ. Rizzoli, a cura di C. Cremonesi, Milano, 1956).

²⁴ M. APOLLONIO, *Storia del Teatro....* cit., vede un « sapore allegorico » nell'appaiamento con Roma della cortigiana Talanta, e dei suoi ammiratori con gli Italiani che brigano e sperano in Roma: ma, giustamente, parla di « un accenno », non di « un impegno » (p. 102).

VER. Tu hai ragione di maledirla in quanto al caso, ma secondo il merito, tu sei un poltrone.

SCROC. Io mi sia.

VER. Certo mi s'avvisa, mi si scrive e mi si notifica che un messer Giorgio d'Arezzo d'etade d'un XXXV anni ha fatto una scena ed uno apparato, che il Sansovino e il Tiziano, spiriti mirabili, ne ammirano. Or torniamo a l'amica, ché sono sazio di vagheggiare marmi e statue (I, 3).

La commedia risente del luogo in cui si svolge, della « riputazion de la festa » che l'ha originata (osserva il Prologo): l'autore è meno restio alle leggi di un mondo culturale che gli è estraneo, ma col quale desidera provarsi. Per la prima volta deriva la favola da fonti classiche, liberamente contaminate, e complicate con più recenti modi teatrali;²⁵ e moltiplica i personaggi attorno alla protagonista. Se la disputano il giovane Orfinio (che invano l'amico Pizio tenta di distogliere dalla sua passione), Messer Vergolo e il Tinca, l'uno con la promessa di un « saracinetto » (che è in realtà una ragazza, amata dal figlio Marchetto) e l'altro di una « schiavettina » (che è un giovane amato dalla figlia Marmilla), e apparentemente anche il romano Armileo (che è invece innamorato della schiava). Tutto si accomoderà con l'arrivo di Blando, padre sventurato e piissimo, che riconosce i due schiavi per suoi figli; Armileo sposerà una terza figlia di Blando, Oretta, che accompagna il padre vestita da maschio; e Talanta resterà a Orfinio. Lo svolgimento della favola chiama in scena una serie di servi e di familiari, o di figure beffate nel giro di qualche battuta (il dottor Necessitas, il pizzicagnolo). L'azione è dunque ricca, ma, salvo che per le rapide truffe, progredisce in modo decoroso e pur rigidamente legato ai suoi molteplici fili. Il « divenire » di un intreccio non conviene al temperamento dell'Aretino.

L'azione, in realtà, non è il suo interesse precipuo. Al racconto si alternano le *variazioni* sul racconto (II, 3) e le *fantasie* estranee al racconto, fino al limite di un dialogo puro, in cui si equivalgono cosa e parola: « COSTA. O che sfoggiato isturione che vi si vendeva! — FORA. Sì, an? — COST. Non me ne vorrei ricordare. — FORA. Era bello, eh? — COST. Che mastichi tu? — FORA. Il boccone, che di lui mi pare avere in bocca. — COST. Certo egli è l'amostante de' pesci: o che bel nome, isturione! senti, come rimbomba nel palato.... » (II, 1). Pietro recita talora le fantasie che i personaggi gli ispirano, indipendentemente dalla trama: e la sua sensibilità non è monocorde, perché nasce naturalmente franta a contatto con personaggi sommariamente concepiti. È la traduzione teatrale dello stile delle *Lettere*.

Ma l'Aretino sembra utilizzare più a fondo la sua recente esperienza. Se

²⁵ Per la derivazione della commedia dall'*Eunuchus* di Terenzio, e in parte dai *Menaechmi* di Plauto e da *La Calandria* del Bibbiena, e per gli spunti novellistici (specie dal Sacchetti), vedi U. FRESCO, *Le Commedie...*, cit., pp. 96-98: completato e arricchito, per le fonti e per i « tipi » comici, novellistici e popolari, da A. SALZA, *Rassegna...* cit., pp. 429-432. Si può consultare ancora utilmente il vecchio lavoro del REINHARDTSTÖTTNER, *Plautus: Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig, 1886 (p. 539 e sgg.). Ma si tratta di ricerche estrinseche, utili solo per riconoscere il materiale su cui si esercita, senza pregiudizi culturali, il linguaggio comico dell'Aretino.

spesso non è reperibile una coerenza tra il personaggio e il fatto, c'è sempre un accordo tra il personaggio e la battuta (vera o falsa che sia): il personaggio parla secondo la sua natura, ripete senza sviluppi, ma fino al limite della propria immaginazione, una sua nota personale, in cui consiste la sua unica moralità. Ne sorge una vitale discordanza di linguaggi diversi e opposti: nella concertazione di più voci, l'Aretino mira a un nuovo effetto, *a concretare scenicamente il valore relativo della parola teatrale*. Tende in questo modo a cogliere la sottile menzogna che regola il conversare di un coro comico, nel teatro e prima ancora nella cultura che lo esprime: « in fine », osserva Pizio, « *retorica è ne la lingua di chi ama, di chi inganna e di chi ha bisogno* » (I, 13). Il teatro gli permette di liberarsi, con un faticoso divertimento scenico, da una « falsità » retorica che definisce insieme il suo rapporto col reale (lucido) e la sua visione del reale (ironica).

Il moto verbale ha origine, naturalmente, in Talanta: una Nanna meno briosa e più cosciente (« Orfino ama non me, ma il suo trastullo, e spende non in mio pro, ma in suo piacere »), sfiorata da una presaga malinconia: « Ne viene la vecchiaia, Aldella; e come la fronte comincia a incresparsi, le borse si serrano e gli amori si freddano » (I, 1). Ma Pietro non approfondisce l'interiorità del personaggio; e anche l'attuazione della sua commedia è piuttosto meccanica. Talanta è più viva quando « commenta » che quando « recita » la propria abilità: « Io ho imparato il tratto usatogli da la gatta, la sagacità de la quale, volendo trastullarsi col topo, ch'ella ha preso, quanto gli pare, gli dà prima una di quelle strette, che lo lascia muovere e non fuggire » (I, 8). E Talanta esiste non solo nell'amore di Orfinio, ma anche nell'ostilità di Pizio, acerrimo nemico delle cortigiane (I, 12; II, 4): Pietro accosta l'improntitudine della Nanna e l'invettiva dello Zoppino (se l'omonimo dialogo gli appartiene). Il confluire nella scena di tre linguaggi « retorici » suscita qualche felice movimento teatrale: Pizio commenta con maligna arguzia il dialogo tra Orfinio e Talanta, ma non riesce a intaccare il fervore incoerente del primo né lo scoperto calcolo della seconda (I, 13). Sembra annunciarsi una reciproca distruzione dei personaggi, delle loro ragioni, nel giuoco volubile della parola retorica: ma Orfinio è innamorato troppo debole e smanioso, perché il giuoco possa mantenersi per tutta la commedia senza ripetizioni. È certo, in ogni caso, che la commedia classica, dei malintesi d'intreccio, tende a trasformarsi in *commedia degli equivoci retorici*: magari in uno stesso personaggio, in Pizio, per esempio, il quale, per opporsi a Orfinio, loda da una parte la pratica casalinga delle « massare » (II, 7), e « chimerizza » dall'altra un suo platonico amore per una « donna da bene » (II, 17-18). Per questo aspetto, è il personaggio che più si avvicina al suo autore (le « aretine » e la Serena!), ne esprime, con una bizzarra risposta, l'ambigua poetica del soliloquio:

ORF. Non vidi mai uomo, che avesse più diletto di favellare con seco solo, di te, Pizio.

PIZ. Io vi dirò: il mondo si è oggi riempito d'una razza di brigate molto strane, la prosopopea de le quali stando sempre in una certa superbia d'ignoranza,

nel ragunarsi insieme con gli altri, non ragionano per piacere, ma favellano per combattere, e diventando nemici di chi non gli cede e non gli crede, chiamano la loro sciocchezza dottrina e la lor presunzione scienza. Onde io, che non ho stomaco da digerire sì fatti umori, *subito che il gricciolo del confabulare mi cade in fantasia, m'accompagnano con Pizio, uomo capace ad intendere quanto comporta lo istinto de la natura*, aggiunto con due cuius che egli ha, e così, discorrendo de agibilibus, nego e confermo, secondo che la materia mi persuade a confermare ed a negare. Per la qual cosa soddisfaccio a me stesso, senza sdegno e senza romore (II, 19).

Il personaggio tende a sdoppiarsi: al personaggio della trama, *soggetto dell'azione*, si sovrappone il personaggio cosciente della sua qualità di *produttore di parole*, della vita effimera ma originale che gli trasmette l'autore: « TAL. Vuoi tu in questo pochetin di spazio, che staremo a rivederci, comandarmi altro? — ORF. *Io che non son Fedria di Taide, se ben paio, perché anche egli non è di Terenzio, benché sia tenuto, voglio che pensiate di me circa la materia che vi dirò, com'io penserò di voi ne la materia che udirete* » (I, 14). Il personaggio si vede nella sua « parte », percepisce nel corso del suo parlare l'ordine obbligato del suo linguaggio: « S'io fossi stato troppo lungo », aggiunge Orfinio, « ve ne chiedo perdono, conciossiaché l'azioni degli amanti sono instruite da l'ozio ed esplicate dal tedio ». E i personaggi, recitando, infirmano infine l'altrui recitazione: « ORF. Egli è, Pizio, sì grande il piacere che un liberale si piglia domando, che se ben le cose presentate si allogano male, si ritrae però da l'atto de la splendidezza non pur il merito che si richiede a chi le riceve, ma la conveniente gratitudine ancora. — PIZ. Non è meno errore a spender sì gravi parole in sì vil soggetto, che il trargli dietro la roba » (II, 3).

Un altro esempio di questi malintesi linguistici è la figura di Peno, preettore di Armileo. È un filosofo liberale, che definisce l'amore con una estrosa, aretinesca, filosofia degli opposti (« la somma d'ogni sua natura è duolo allegro, torto giusto, stoltizia saggia.... » ecc.); avvalora verbalmente la filosofia, che può spiegare ogni fenomeno, e insieme ne dimostra, a contatto col discepolo, la vanità pratica:

ARM. Che debbo io far dunque?

PENO. Imita la prestanza di quegli, che ciechi veggono, pentiti perseverano, languendo godono, gridano tacciono, perduti si trovano, negando consentono, partendo restano, prigionieri son liberi, digiunando si sazano e morti risuscitano.

ARM. Cotesta bellezza di parole nasce da farnetichi di voi altri filosofi, e non da l'arbore de la verità.

PENO. Se non fusse la filosofia, non sarebbe la ragione, con le cui certezze ti parlo e parlerò sempre.

ARM. La mia passione vorrebbe rimedio d'effetto e non unguento di sentenzie.... (II, 10).

« È gran ciancia quella de' filosofi », dirà altrove Armileo (IV, 10): e l'eccesso di questo vaniloquio sarà assunto dal Plataristotile de *Il Filosofo*.

Ma Peno è personaggio più ambiguo. Il suo tentativo di imporre una razionalità alle follie umane è smentito dalla sua facile indulgenza (che è un'implicita coscienza della sua recitazione di personaggio): quando Blando (figura di strabiliante religiosità: ma il suo elogio di « Venezia, amministrata da la concordia, da la giustizia e da la quiete » svela una più coperta « politica » dell'Aretino) enumera in una lunga scena le sue massime devote, Peno le commenta con un ritmo di meccanico favore, per concludere: « *In somma, si dee essere Filosofo con la disputa e Cristiano con la mente: che altro è la verità, ed altro la contesa* » (V, 1). Il consueto aforisma corrisponde al sentimento immediato dell'Aretino, giustifica il suo nuovo quietismo: ma l'antitesi dei due linguaggi riversa sui due personaggi una luce di ironica comicità, li porta sottilmente dalle ciance al silenzio:

PENO. Sempre, in qual si voglia grandezza di riso o di pianto occorre che dopo alquanto di spazio nasce in coloro, a cui appartengono le passioni del pianto e del riso, la taciturnità del silenzio, che ora ammutisce le lingue vostre e la mia (V, 23).²⁶

Restano le parti più propriamente comiche, che si sviluppano attorno a Messer Vergolo e al Tinca. Qui è più libero il divertimento stilistico, più aperta la risoluzione del « tipo » nella « maschera ». Il vecchio veneziano è tratteggiato con maggiore prudenza psicologica (I, 3), tradotto con un parco giuoco dialettale (I, 6); più ricco e impetuoso è fin dall'inizio il discorso del Tinca: « TINC. A ferirmi tu? volsi dire, afferrimi tu? — BRAN. Mi vi pare avere » (III, 12). Le parole del Tinca si appoggiano al gesto, annunciano i lazzi della Commedia dell'Arte: ma egli ha il merito di avere la « controparte » del Branca, che eccita la sua mania, contraffà e sottolinea il suo discorso (IV, 6), lo supera nell'intelligenza delle metafore militari: « TINC. Tu te ne intendi. — BRAN. Chi non si insoldateria, praticando con voi? » (V, 2). La « coppia » dialogica (parte e controparte che si stimolano a vicenda) si determina, significativamente, come un tema caro al suo linguaggio teatrale. E la maschera è ricondotta al ritmo di un testo, fissato da un preciso contrappunto di voci. Allontanandosi via via dalla « critica » di una materia sociale, l'Aretino documenta il passaggio del tipo e del discorso della commedia alla maschera e ai lazzi dell'Arte: ma la sua demiurgica sensibilità dei linguaggi lo trattiene al di qua del canovaccio.

Ne *La Talanta*, Pietro è attento piuttosto al « farsi » del Teatro, di quello che gli è proposto dalla cultura « ufficiale ». Affievolitasi la « carica » realistica, venuta meno la « stilizzazione » comica della società (la traduzione di un tempo reale in un tempo teatrale), l'Aretino si avvia a una « stilizzazione » comica del teatro, sentito come materia del suo discorso comico (la commedia

²⁶ La conclusione di B. CROCE (*La « Commedia »*.... cit.) sul dialogo tra Peno e Blando: « L'Aretino, almeno in quanto artista, conosceva l'accento raccolto della invocazione e sottomissione religiosa » (p. 261), mi sembra un tipico esempio di « controsenso » critico, sorto da una lettura puramente « letteraria » di un testo comico.

come strumento di commedia e della sua contemporanea distruzione):

ORF. Poi che tu stai d'ogni ora ne' motti, ne' tratti e ne' giuochi de gli istrioni, facciam porre il mio amore in commedia, che ci dirai la tua parte.

PIZ. Se io trovo quei gaglioffi che hanno ordine di portare i doni a la signora, ne vo' fare un mezzo atto.... (II, 4)

(e Pizio lo reciterà, infatti, sotto le finestre di Talanta). A questo teatro del Teatro, a questa commedia in controluce, egli è spinto da un intelligente cinismo, dal gusto della beffarda parodia di una materia culturale: ma, ne *La Talanta*, non sa coglierne tutta la « provocazione ». L'Aretino non si risolve completamente: esita tra la trama e i personaggi (alcuni residui di vecchie esperienze, altri annunci di nuove) e una sottile consunzione della loro vita linguistica. Vuole la commedia proprio nell'atto in cui mira a distruggerla: di qui la « tensione » ma anche l'incertezza de *La Talanta*. Conosciamo la frase finale di Pizio: « *Poi che il travaglio di questa novella ha tranquillo fine, si può chiamer materia comica* » (V, 24): è un'indicazione precisa, ma arriva tardi, non recupera tutta la commedia. Essa è la più disuguale tra quelle dell'Aretino, ma anche il segno importante di una nuova direzione del suo linguaggio teatrale.

Questa direzione, se vogliamo rifarci dalla frase di Pizio, potremmo indicarla con il consiglio che l'*ipocrito*, nell'omonima commedia, dà al povero Liseo Rocchetti, accasciato dalle sventure domestiche: « *Il recar d'ogni vostro travaglio in berta è ciò che avete da fare* » (III, 17). È l'unica soluzione per un autore incredulo, letterariamente, come l'Aretino: costruire la commedia nei suoi « modi » più vari e contrastanti (patetici e comici), e insieme dissiparla mediante un personaggio che diviene, a un certo punto, « insensibile » a quei modi, rinnega la sua parte di padre (tormentato dal « fastidio » di cinque figliuole) e di fratello (che tutti scambiano per il gemello Brizio), e si piglia giuoco di « tutti i contrasti ». E Liseo, nel congedo, si richiama scherzosamente al suo autore:

Signori, poi che colui che ha fatto la Commedia, è stato sempre de la fantasia ch'io voglio esser tuttavia, so che gli faccio una grazia rilevata a dirvi che se la cantafavola vi è piaciuta, l'ha caro, e se non vi è piaciuta, carissimo; avvenga che nel piacervi appare il suo pensarvi poco, e nel non piacervi il suo curarsene meno, perocché todos es nada, ed essendo ogni cosa niente, tanto pensa a la lode, quanto al biasimo, ché certo todos es nada, e però chi more mora, e chi nasce nasca, e senza far più conto del sole che de la pioggia, chi vuol rovinare rovine, e chi vuol murare muri, ché todos es nada. Ma da che nada es todos, salvo Iddio che è il tutto, me ne vado a vedere le pazzie nuziali (V, 24).

È un compendio scherzoso di poetica teatrale: risultato « comico » più che enunciazione di una moralità. Seguendo gli impulsi attestati da *La Talanta*, egli carica i linguaggi romanzeschi e farseschi nel corso della « cantafavola », finché ricadono e si spezzano nell'animo di Liseo. Questi, dopo il

terzo atto, fa tesoro della lezione di Ipocrito, rifiuta tutti i linguaggi — « Le mie orecchie han fatto voto di non rapportare mai al core cosa che gli piaccia, né che gli dispiaccia » (V, 8) —, ne inventa uno suo, fatto di tranquilla indifferenza all'agitarsi e al parlare altrui (IV, 1-2). Ne nasce un riso arbitrario e assurdo, che separa Liseo da tutti i personaggi: « *Rido del riso, che mi fa ridere* » (V, 7). Liseo apre una dimensione di linguaggio che sconcerta gli altri, quelli appunto che restano « personaggi »: non intralcia lo svolgimento della « favola », ma, ormai fuori di essa, *dimostra il carattere fittizio delle parole necessarie all'azione*. Ipocrito, infatti, non può impugnarne la logica, ma lo accusa di questo scarto insolito dalla « commedia »: « *Voi parlate bene circa lo andare de le parole, ma non servate il dovere del scapolar de i fatti* » (V, 8). Scindendo fatti e parole, negandone la reciproca congruenza, Liseo dissesa dall'interno un mondo teatrale, ne svela, da attore, la falsità. Lascia a Brizio, il gemello coerente all'immagine plautina, il compito di recitarlo a fondo. Questo mondo è ancora legato, ma con un esile filo, a una città (Milano), prospera e ricca nonostante le guerre che l'hanno sconvolta: « Né so come si possa essere, che in tante rovine di eserciti e Taliani e Spagnuoli e Francesi e Tedeschi, ella sia ancora in piedi » (I, 9). Sono residui di una realtà remota, che sfuma in una dimensione comica volutamente artificiosa. La scena è piuttosto il segno di un mondo culturale contraddittorio e stravagante, nel quale convergono i sali classici e le fiabe cavalleresche: « Se non che io sono in buon senno, direi che questo non fusse Milano, ma il giardino de gl'incanti d'Orlando » (IV, 10). *L'Aretino infonde una vita « visuale », intensa e bizzarra, alle parole letterarie e comiche, per sconfessarle poi nell'evidenza del loro « spettacolo »*. In questa sconfessione, ritrova le sue qualità teatrali: complica e contraffà dei linguaggi, li concreta scenicamente mediante un coro numeroso e vario, che cospira a un unico effetto di sottile ironia. E, in un certo senso, la tecnica de *Il Marescalco* (Il Prologo è per questo rispetto sintomatico), concretata su un terreno culturale. Ma la vana parvenza di questo rende Liseo libero di ribellarsi alla voce degli altri, di uscire dal giuoco dando agli spettatori la chiave dell'invenzione.

In questa prospettiva, *Lo Ipocrito* è commedia tutta accettabile. I linguaggi valgono in sé, nell'eccezionale « tensione » di ogni frammento; e nel loro scontro, nella discordanza del *pastiche* comico-sentimentale che ne deriva, al quale le fonti danno solo l'avvio.²⁷ Le vicende sentimentali riguardano le cinque figlie di Liseo, tra le quali ha rilievo particolare la « dottissima » Porfiria (I, 3). Essa si è obbligata « per fede » a Prelio, che l'ama non ria-

²⁷ Le fonti sono state individuate nei *Menaechmi*, e anche nello *Stichus* di Plauto, nel Boliardo (c. XII, I p.), nel Boccaccio (X, 5) e nella novella di L. Da Porto (la cui seconda edizione, modificata, è del 1539): vedi U. FRESCO, *Le Commedie...* cit., pp. 121-135, e A. SALZA, *Rassegna...* cit., pp. 432-436. Ma la mescolanza di parti comiche e di parti sentimentali o allegoriche non è una novità assoluta dell'Aretino: basta ricordare *I tre Tiranni* del Ricchi, rappresentata a Bologna nel 1530, che l'Aretino loda nella seconda redazione de *Il Marescalco* (V, 3) e *Gl'Ingannati*, rappresentati a Siena nel 1531 con clamoroso successo.

mato, « di compiacergli di sé » se le porta entro « un tempo assegnato » le penne dell'Araba Fenice: finché non sia scaduto il termine, essa non vuol « colcar » con lo sposo Corebo, che pur ama (I, 3). L'Aretino non crede, manifestamente, al tema fiabesco (II, 4): s'interessa, invece, dei risultati linguistici di una contorta psicologia di « intellettuale ». Così Porfiria esprime il proprio turbamento per il ritorno improvviso di Prelìo:

Io nel tosto accorgermi de lo amante, istimando che la grandezza del duolo dovesse subito uccidermi, sentii l'opposito, perocché il così credermi consolommi talmente, che quel proprio affanno, che mi doveva torre lo spirito, me lo diede: onde sono veramente misera da che la morte non vuol me, che non voglio la vita. Ma se la vita brama ch'io mora, e la morte desidera ch'io viva, a qual sorte di crudeltà posso io agguagliare la mia sventura? (III, 5).

I « falsi » cui l'Aretino è addestrato dalle opere sacre e dalle lettere più ampollose (le frasi manierate e i tropi di un facile concettismo che definiscono la sua coerenza quando lavora sul « vuoto ») sono recuperati per un dramma amoroso nel quale l'« esagerazione » espressiva è tutt'uno col fanatismo sentimentale. L'irrealtà dei fatti non smentisce la realtà di una psicologia e di un linguaggio: di una degenerazione del sentimento cavalleresco in astratta mania, della cultura umanistica in lezioso manierismo. Questa oscillazione tra reale e irreale permette all'Aretino di svolgere i temi di una nuova « sensibilità », di anticipare una cultura e di portarla insieme al limite della propria dissoluzione: « I miei studi », osserva Porfiria, « non mi giovano ad altro, che al sapere meglio morire, che non ho saputo vivere » (IV, 4). Il patetico barocchismo di questi eroi della pazzia intellettuale ha in sé la propria caricatura: « Una gran tirata di parole », dice Corebo di un discorso di Tranquillo (III, 15). L'Aretino non ha bisogno di imporre, dall'esterno, la parodia, perché essa gli nasce naturalmente al termine di ogni frammento linguistico:

COR. I sospiri che vi escono dal petto come nunzi del malcontento, mi vietano lo stupore, ch'io dovrei prender del vedermisi presente: cosa tanto degna de la vostra bontà, quanto nuova al mio demerito.

PORF. Io mi dorrò più, se voi cominciate a dolervi del mio dolore, che non farò, perché mi dolga nel modo, che nel suo essere egli mi duole (IV, 4);

e ancora:

PORF. Or sì, che mi duole la morte, non perché io la tema, ma perché morendo non posso rendervene una continua frequenza di grazie: ma farà l'anima l'ufficio che doveva far la lingua: ella notificando a gli inferi la qualità de la cortesia, vi acquisterà tanta lode appresso di loro, quanto appresso de i viventi così notabile atto dee acquistarvi onore.

PREL. Perché il sentire le lodi che mi darete voi, mi sarà più dolce, che l'udire quelle che in ciò mi potriano dar gli uomini, mi vo' trasferire anch'io ne lo inferno, e con questa risoluzione vi lascio (V, 1).

Linguaggio che non impedisce brusche incrinature psicologiche: Prelìo, il quale aveva parlato della sua « servitù non meno incomprensibile che in-

credibile » (II, 17), si libera, improvvisamente, della sua passione (V, 5), accetta con un galante inchino di minuetto una nuova moglie: « PORF. Manca solo una cosa, Prelio, a sommare tutti i nostri contenti. — PREL. Quale? — PORF. Che prendiate Sveva mia sirocchia per moglie. — PREL. *Chi vi è suto largo de le cose impossibili, non vi può esser araro dalle facili* » (V, 9). Con la stessa facilità Tansilla riaccoglierà il marito Artico, partito da casa per una ragione misteriosa (IV, 17), abbandonando Tranquillo, subito persuaso da Ipocrito a sposare Angizia (IV, 13). L'Aretino è consapevole della consistenza della favola, mostra chiaramente il suo lucido distacco da essa.²⁸ E l'amore per Annetta di Zefiro, il quale sembra all'inizio una copia sbiadita dell'« assassinato d'amore » (I, 13), ha subito il contrappunto grosso e volgare del servo Troccio (I, 5), che fa scadere nella farsa la giovanile elogia. Spetterà a Ipocrito, in un dialogo con Maja (una madre bigotta improvvisamente rinsavita), la conclusione:

IPOC. Non si guarda più a le ciance, perocché la carità è sì fattamente dilatata nel prossimo, che non si tien conto de lo andare e de lo stare femminile, pure che la roba ci sia. Insomma la prosopopea dell'onore e la superbia della castità ha chiarito il popolo e gli son cadute le ali.

MAJA. In fede mia, che lo meritano (disse la Nanna), perocché se l'uno è un bello in campo, l'altra è una buona in chiesa (V, 14).²⁹

In questo mondo ingarbugliato e contraddittorio, il tema dei *Menechmi* porta la possibilità di moltiplicare gli equivoci, di variare pazzamente il giuoco di specchi in cui rischia di perdersi Liseo. Ne sono vittime Liseo, la moglie Maja, i servi, Brizio e il suo garzone Tanfuro. Il ritmo di questo giuoco e le variazioni del tema andrebbero controllati scena per scena, tanto rapido e agile è il linguaggio teatrale dell'Aretino: « Lucifero con il resto, che piovvero, abita in questo sito », osserva Tanfuro, « e però ci si vede sì diavolescamente, e vò infratarmi se la donna che vi porse le bazzicature, non è la *fata Morgana*, ed esse cosa *d'archimia d'incanti* » (II, 13). Anche per questo lato,

²⁸ M. APOLLONIO, *Storie del Teatro....* cit., richiama, per la parte romanzesca de *Lo Ipocrito*, Shakespeare e Gozzi (p. 97). Ma il dramma d'amore, « le fantasie trasognate colme di sconosciuti mondi », sono ridotti dall'Aretino a una « tensione » puramente verbale, che consuma subito nella parodia ogni intuizione psicologica. E la « trasfigurazione fiabesca » è usata dall'Aretino in una direzione antitetica a quella del Gozzi: questi si serve della fiaba per far credere all'esistenza autonoma, spettacolare, del teatro, per condurre gli spettatori all'« evasione »; l'Aretino l'accoglie per distruggere il teatro col teatro, mediante l'ironia. Le pagine dell'Apollonio su *Lo Ipocrito* (riprese in P. A.: *Lo Ipocrito*, in *Commedia Italiana*, Milano, 1947, pp. 201-203) restano in ogni caso le migliori tra quelle da lui dedicate al teatro dell'Aretino.

²⁹ La trasformazione improvvisa di Maja, presentata dai servi come una vecchia pettegola e bigotta (II, 8), mi ricorda il mutamento, molto più ambiguo e complesso, di Rospina, nel quinto atto de *La Vaccaria* di Ruzante (mutamento che segna la novità della commedia rispetto all'*Asinaria* di Plauto). E il contrasto tra un linguaggio letterario e prezioso e uno comico e realistico era già ne *L'Anconitana*: l'Aretino poteva conoscerla anche se non fu recitata a Venezia, come pare probabile (ne esiste alla Marciana una redazione corretta da un copista veneziano). Per la questione, vedi E. LOVARINI, *Ruzante a Venezia*, in « Archivio Veneto » a. LXXIII (1943), nn. 63-66 (le pp. 164-167). E per *Il Filosofo*, A. SALZA (*Rassegna....* cit.) ricorda *La Piovana* (p. 438).

del resto, egli arriva a consumare per « eccesso » il testo plautino, il più caro agli autori del Cinquecento. La conversione di Liseo gli permette infatti di arrivare al massimo dell'irreale assurdità: i due fratelli s'incontrano e non si riconoscono, e mentre Brizio maledisce « le barrarie che qui truffano sino a le presenzie », Liseo ride beato della « Fortuna buffona » (IV, 10). Sì che il giuoco può riprendere nella scena seguente, coi servi: il dialogo, accogliendo a fondo la propria impostura, crea una nuova dimensione comica. I fatti non valgono più a fermare il ritmo delle parole, a far conoscere la verità. E Ippocrito, che ambisce a ordire questo molteplici intrigo teatrale, finisce col subirlo, si dà per vinto, confessa la sua inettitudine di personaggio: « *In fine noi altri ipocriti siamo scellerati per natura più che per arte*. Questo dico a proposito di quel non so che, il quale mi arrabbia l'animo ne lo avere per male i successi buoni che mi escono di mano, mentre mi sono isforzato che i loro esiti siano pessimi » (V, 16).

Ippocrito non è certamente il protagonista della commedia. Come carattere, resta, forse, una velleità dell'Aretino.³⁰ All'inizio è una macchietta, abbozzata in un vivissimo dialogo tra Liseo e il servo Guardabasso (I, 1): già un assurdo comico, giudicato dai personaggi che pur intendono affidarsi ai suoi consigli. Il suo monologo lo contrappone all'antico parassita (I, 2), e la sua azione lo mette al posto della ruffiana (la pollastriera Gemma, costretta a « tener un pocolino di scuola » per « vivacchiare » (II, 16) si lamenta della concorrenza dei nuovi ipocriti): ma egli asseconda in realtà, senza resistenza, il ritmo che il vero Istrione (l'autore) trasmette a tutti i personaggi. Egli vive solo nella recitazione del suo linguaggio di ipocrita (I, 8), nella sua acuta malignità (I, 3), nel suo scoperto cinismo (V, 18): la sua unica opera è la trasformazione di Liseo, e questi supera il maestro, converte il cinismo che è al fondo dell'ipocrisia in un'allegria indifferenza: « *Ipc. Il costume di queste risa vi si convertirà in natura. — Lis. Egli ci si è converso* » (V, 8). « *Onestà* » e « *utilità* », oggetto della commedia dell'ipocrita, non esistono più per Liseo: egli smaschera così non solo l'ipocrisia morale del personaggio, ma anche la sua inconsistenza estetica. E Liseo può dissolvere la commedia, anche la propria, nella labilità dello spettacolo teatrale: « *Di qui a due ore succederanno in luogo de i lumi, de le musiche, de gli applausi, oscurità, solitudine ed orrori, onde todos es nada* » (V, 21). In questo senso del fuggevole discorso teatrale, ritroviamo l'accento dell'Aretino: quello che gli ha permesso di rifare il verso a una cultura, dopo averlo rifatto alla società che l'aveva espressa. In un margine più ristretto di attività, un'intelligenza ancora lucida e scaltra lo porta, ne *Lo Ippocrito*, a una felice contraffazione comica dei linguaggi teatrali.

³⁰ Risultano perciò estrinseci gli studi comparativi col *Tartuffe* di Molière, del quale *Lo Ippocrito* è certamente una fonte: vedi L. MOLAND, *Molière et la Comédie italienne*, Paris, 1867 (pp. 209-224); N. CALX, *Molière e il suo Tartuffe*, in « Nuova Antologia », 1^o aprile 1882 (pp. 393-414); P. G. DUBLIN, *Molière et l'Arcin*, in « Mercure de France », 15 Oct. 1935.

* * *

Con *Lo Ipocrito*, l'Aretino supera una crisi. L'ossequio a una cultura, cui lo costringe il suo nuovo stato sociale, è corroso da un'interna ironia. *Le Carte Parlanti*, nel 1543, lo mostrano sgombro da « tensioni » intellettuali, padrone dei suoi gusti e del suo linguaggio.³¹ Questa è l'unica possibile meta del suo avventurarsi nella società e nella letteratura del tempo: la contemplazione divertita di un reale ormai remoto, lo scherzo ironico e felice se pur privo di effettive incidenze sulla cultura contemporanea, un racconto più disteso e sereno. Nell'invenzione delle Carte che parlano al loro cartaro (il Padovano), nella scelta del giuoco — « arte di coloro che si prevagliano dell'attenzione, della sagacità del giudizio e dello esperimento del sapere » (p. 4) — come pretesto per una pittura delle virtù e dei difetti umani, potremmo cogliere un residuo di « intellettualismo »: e anche un riflesso autobiografico, la soddisfazione di un meritato successo: « i goffi meritano cotal castigo », sentenziano le Carte sui giocatori inetti, « come anche ognuno, che si mette all'arte che non sa fare, ha la sua punizione » (p. 118). E certo si delinea, in controluce all'umoristico trattato del perfetto giocatore, una visione del mondo:

PAD. La Fortuna, in quanto al mio giudizio cartaro, è una baia trovata negli acquisti, e nei danni degli uomini d'assai e dappochi. E ben vero che, nello occorrerci d'alcun sinistro, la ignoranza, da cui dipende ogni nostra rovina, per iscusar se stessa, l'accocca a lei, ch'è l'ombra della dappocaggine umana.

CAR. La naturalità del tuo comprendomine val più che la libreria pedantifera (p. 19).

In realtà questa visione (che si concreta nel quadro multicolore di tipi « picareschi », nel susseguirsi di gesti e di discorsi di un'umanità stravagante) nasce da un limite, da una rinuncia definitiva a « intervenire » nel reale. Cade anche la velleità di una polemica verso i grandi o di un'analisi sociale del mondo degli inferiori: resta una condizione di *spettatore* delle pazzie universali (simboleggiate dal giuoco). Il giudizio tende a uniformarsi: mutano i colori, gli aneddoti, ma il « secolo » resta incomprensibile, e le carte rimescolano le follie degli uomini, ridono di un'« età che, per vedere d'ora per ora le migliaia delle meraviglie, non ci alza per il ciglio » (p. 1). E l'Aretino aderisce al costume della sua età, conservando il privilegio di un'ironica autocoscienza.

Il dialogo risponde senza sforzi all'estro compagnevole dell'Aretino, che imposta su un'astrazione (le Carte) il suo discorso-giuoco. E tutto un divagare.

³¹ Il vero titolo è: *Le Carte Parlanti, Dialogo nel quale si tratta del giuoco con moralità piacevole*. Mi servo dell'ediz. cit. a cura di F. Campi, benché riproduca l'edizione del Ginammi del 1650. Conosciamo un'edizione del 1545: ma è probabile che la prima edizione sia uscita nel 1543 (cfr. C. BERTANI, *Pietro Aretino*.... cit., p. 370; e le osservazioni di G. G. Ferrero, *Scritti scelti*.... cit., p. 41 e p. 374, n.).

un accennare, un contraddirsi, un ammiccare con la maliziosa battuta: « CAR. Sappi che sono più quegli che ci dan d'occhio, che coloro che ci danno la mano, onde si giuoca più in pensiero che in effetto. — PAD. La causa? — CAR. Perché l'abbondanza dei pensieri è maggiore, che la carestia dei denari » (p. 51). La libertà delle *Lettere* è sfruttata su un piano narrativo, rinviata alla volubile incoerenza delle Carte parlanti: « non ci dar menda se uscissimo dalla regola di coloro che fanno i Dialoghi, *ché il decoro di noi altre è il saltare dall'una cosa all'altra*, imitando i capricci che muovono i pensieri dei nostri seguaci, i quali mutano il ballo secondo il suono » (pp. 13-14). E le Carte ribadiscono, con maggiore petulanza: « noi ragioniamo alla carlona, e il nostro uscir spesso del solco, è la luna, a cui abbiamo i cani pedanti » (p. 137). Il dialogo non ha più la limitazione dei personaggi che assumono, psicologicamente e moralmente, il discorso: la qualità dei tipi descritti crea un'immediata equivalenza col discorso delle Carte che li descrivono:

CAR. resta in voi la volontà de le persone che ci adoprano, onde siamo or larghe, or misere, or piacevoli, or furibonde, or taciturne, or cicale, or facete, or ritrose, ora sapute ed ora triviali.

PAD. Poiché le cose tocche dei camaleonti si dipingono del loro colore, tengo per fermo, che ancora voi diventiate tali, quali vi fanno diventare i cervelli, le nature, i costumi di quegli che s'imbriacano alle botte piene dei vostri umori.

CAR. Circa i camaleonti avvertisci, perché essi si coloriscono con i pennelli delle cose, e non le cose con quegli de' camaleonti (p. 3).

La divertita figurazione giustifica il vagabondaggio espressivo delle Carte, e la presenza del Padovano che lo stimola continuamente: il *racconto* crea le occasioni della *commedia*. Il dialogo può disporre una galleria di tipi, rinnovare con prontezza una vena novellistica: « Mi risuscitano tutto il senso dell'udito », osserva il Padovano, « le novellette che voi innestate in su l'albore del vostro fertile discorso » (p. 183). Ma insieme risolve la materia nel rapido mimo, nella commedia che le Carte improvvisano sui singoli frammenti di un paesaggio di caratteri (più che sociale). Le Carte sono le narratrici e insieme le voci e i gesti dei personaggi con cui si immedesimano (p. 15). È il gusto della contraffazione, concretato nel corso di uno svagato racconto. Le Carte lo testimoniano esplicitamente quando ricordano Claudio Tolomei:

CAR. Non sentisti mai istrione contraffare i personaggi come lui.

PAD. Il raccontar bene d'una cosa, è un far simigliare un ritratto.

CAR. Tra gli altri successi, nel recitare il come il Guidone giuocava col Modena suo servidore il salario di dieci carlini mese per mese, avresti detto, ch'egli fusse mo l'uno e mo l'altro.

PAD. Quei che contraffanno le voci a Venezia....

CAR. Rinnegava in persona del famiglio, dando del tu al padrone, con tutto quel di villania che vien dietro alla stizza di chi perde il sudore del suo volto.

PAD. Cosa crudele.

CAR. Forniva la scena componendosi poi nell'esser di messer Guido, e con certo modo di riso, diceva: guarda ciò che tu dici, Modena, e sopporta in pa-

cienza le cose che dà il mondo. Se pur si dee aver compassione, abbila a me, che metto a rischio, con chi può perdere niente, tutto quanto il mio.
PAD. Peggio la beffa che il danno (p. 166).

Dal Prologo de *Il Marescalco* a *Le Carte Parlanti* rintracciamo una « costante » dello stile dell'Aretino; e una ragione del suo ondeggiare tra il dialogo e la commedia. *L'autore che racconta è anche l'istrione che contraffà i suoi personaggi.*

L'ultima commedia dell'Aretino, *Il Filosofo*, nasce, libera e semplice, da questa duplice esigenza, attestata chiaramente nel Prologo. Il presentatore dello spettacolo ha visto in sogno « tutto questo bello e galante apparato », e non solo ha « udito recitare, in foggia di Commedia, la baia del Perugino Andreuccio in sul Cento novelle », ma anche « la chiacchiara di un filosofastro ». La commedia è ben definita nella sua duplice prospettiva, determinata da un elemento *novellistico*, del quale Pietro non si cura di nascondere la fonte, e da un elemento *verbale*, del quale annuncia l'intento polemico (la « tresca » della moglie Tessa è solo l'occasione di una commedia di linguaggio). L'Aretino si muove ora senza impacci, sceglie il teatro per raccontare e contraffare. Da questa serena disposizione nasce la commedia: « or da che venvano fuori le due pettegole cicalando, mi aguatto quinci per chiarirmi *se mai il sogno volesse diventar visione* », conclude il Prologo.³²

Il tema del sogno, largamente usato dagli autori comici, è l'indizio, nell'Aretino, di un senso acuito del fugace discorso teatrale. Sembra rinviarci alla dimensione irrazionale di spazio e di tempo che era propria de *La Cortigiana*: ma, ne *Il Filosofo*, l'arbitrio della loro misura e del loro effetto non è provocato da una « visione » esterna. Traduce piuttosto *l'intuizione di un teatro puro, valido in sé, nel suo svolgersi e disperdersi*: è appunto sogno soggettivo, estrinsecato nella « visione » di vicende che accadono veloci tra il declinare del giorno e l'avanzare della notte che riempie infine la scena: « Oh, il bel lume di luna! » (V, 7). Questa atmosfera di sogno, che suscita il teatro in uno spazio astratto e in un trascolorare di luci, dà rilievo più intenso al moto e ai discorsi dei personaggi, all'assurda avventura di Boccaccio come al lungo farneticare di Plataristotile: e insieme ne sottolinea la *realità fittizia*, li compone in un quadro violentemente fantastico per dissolverli nel guizzo senza echi del dialogo conclusivo (tra Salvalaglio e Massara). Ed esprime anche, col teatro, la poetica (il farsi) del teatro: venuta meno ogni connessione di elementi reali, resta il ritmo scenico assicurato dagli « attori », che entrano e scompaiono con la misura di tempo richiesta dai « personaggi »

³² *Il Filosofo* fu compiuto nel 1544 e pubblicato a Venezia nel 1546: per la data e per le fonti, cfr. U. FRESCO, *Le Commedie....* cit., p. 135, e p. 139, e E. PERITO, *Il Decameron nel Filosofo di Pietro Aretino*, in « Rassegna critica della letter. italiana », VI (1901), pp. 17-25. L'Aretino, del resto, usa scopertamente, in questa commedia, le fonti boccaccesche: si insinua qua e là il « sospetto », scrive M. APOLLONIO (*Storia del Teatro....* cit.), « che la commedia diventi anche pretesto a una riabilitazione del Boccaccio come autore aretinesco contro i codificatori della classicità » (p. 103).

che recitano. Sono quasi due gruppi di comici che s'incrociano senza tregua, in una città costruita sul palcoscenico, e si fanno reciprocamente da buttafuori. Mea, governante di Boccaccio, incontra per caso il padrone d'un tempo, comincia a conversare con lui: ma quando vede Radicchio, servo di Polidoro (che appartiene alla « favola » di Plataristotile), taglia corto: « Entriamo dentro, e *cicali a suo agio colui là* » (I, 3). Più avanti la cortigiana Tullia dirà degli stessi: « *Intanto gracchino a lor senno coloro*, che per non salutargli, pianto là con il ritornarmene in casa » (II, 3). È una sorta di autocoscienza teatrale dei personaggi, che negano di « contaminare » le due favole; e insieme una gara di attori, che si incoraggiano a vicenda nell'azione: « *a i fatti, o voi, che apparite là* », lanciano i ladri a Radicchio e a Polidoro (III, 14). Il giuoco conferisce all'azione un'inquieta mobilità: talvolta le due commedie si scontrano, e un attore cede malvolentieri la scena: « *Maledetti voi, compariti a scacciarmi di tu qui* », impreca Boccaccio, vedendo comparire Plataristotile e Salvalaglio (III, 11). Pietro giunge addirittura a troncare una scena per esigenze di « tempo » teatrale (di « montaggio », diremmo con linguaggio cinematografico): Plataristotile, aggredito da Tessa, interrompe la discussione: « Per non convenirsi al mio grado, né al luogo dove siamo, il risponderti, me ne vado in casa; *mentre veggo là quell'ombra* », che è appunto Lisa, serva di Tullia (III, 2). Viceversa, quando Polidoro, tutto spaurito per l'avventura in casa di Tessa, si ritrova nella strada tenebrosa, Radicchio gli dice: « Venitevene appoggiandovi a me, che *il lucignolo acceso nel pignatuzzo di chi viene oltra, ci farà lume fino a l'uscio* » (IV, 11). Si tratta del lume di Mezzoprete, dello Sfratato e di Chietino, che vengono a scardinare la tomba del Monsignore: le figure sfumano nel lume di altre che avanzano.³³ E tutte sono « ombre » che si avvicinano su uno schermo, a gestire e a parlare in brevi frazioni sceniche: questa trascorrente « visione » rivela nell'Aretino una limpida coscienza del suo gusto di « commedia », dell'alternarsi di linguaggi disparati, colti nel loro rapido moto. La commedia è forse più esile di altre; ma, nella sua scorrevolezza, è lo sbocco di un linguaggio teatrale che si era venuto formando in tappe diverse, inventive (*La Cortigiana*, *Il Marescalco*) e riflessive (*La Talanta*, *Lo Ipocrito*). L'Aretino è ormai in pace con *Monna Commedia*.

Più celere è la « baia » di Boccaccio. L'Aretino « sceneggia » (si direbbe oggi) la novella, con un « tempo » di gesti e parole di immediata evidenza. È aderente alla fonte, ma ne trasmette alla trama il ritmo della seconda parte: un confronto di testi attesta l'originalità della sua trascrizione teatrale. Bastano due esempi, a indicare i modi della sceneggiatura dell'Aretino. Il racconto indiretto del Boccaccio, l'ampio periodare che apre la novella (l'incontro di Andreuccio con la vecchia e la ciciliana, il mettersi in disparte di que-

³³ Questo modo di collegare e separare insieme le due favole si ripete, significativamente, in molte scene della commedia (cfr. II, 5, 7; III, 6, 13; V, 3). E la città (Napoli) resta una pura dimensione scenica, priva di consistenza realistica, cui l'Aretino accenna, con scherzosa malizia, solo nel Prologo.

st'ultima, la sua cauta inchiesta su Andreuccio), vengono risolti dall'Aretino in una serie di dialoghi veloci tra Boccaccio e Mea (I, 2) e tra Mea e la cortigiana Tullia (II, 2). Gli incontri sono chiaramente « casuali »: ma li rende verosimili il gusto donnesco della confidenza, della cicalata pettegola tra comari, che il dialogo tra Mea e Betta apre con estrema naturalezza all'inizio della rappresentazione: « MEA. Donde si viene, di donde, o Betta? — BET. D'allogare una camera a la Ciencia, ch'è, egli non si vuol dire, gravida come dà il mondo. — MEA. Può essere? — BET. Così non fosse. — MEA. E pure va alla predica e digiuna. — BET. Ogni gatta ha il suo Gennaio, sorella.... » (I, 1).

Un secondo esempio è reperibile nel legame tra le due parti della novella. Quando Lisa esce dalla casa di Tullia (fingendo di recarsi all'albergo di Boccaccio, per avvisare i suoi compagni che egli non rientrerà per la cena), irrompono nella scena i birri, che nella novella boccacesca compaiono molto più avanti (« Avvenne che, avendol costoro nel pozzo collato, alcuni della famiglia della signoria, li quali, e per lo caldo e *perché corsi erano dietro ad alcuno*, avendo sete, a quel pozzo venieno a bere.... »). L'Aretino recupera il vago passato boccacesco, lo precipita in un dialogo rapidissimo tra Lisa e i birri: « BIR. Per onde è ito il traditore? — LISA. Imbasciador non porta pena. — BIR. Per di qua, o per di là? — LISA. Son sua serva. — BIR. Dillo. — LISA. Mi ci mandò ella. — BIR. Cielo istradiotto.... » (III, 4). Ne nasce un equivoco, perché Lisa crede che i birri stiano ricercando Boccaccio: e questi è costretto, per dissiparlo, ad affacciarsi con Tullia alla finestra (III, 5). L'Aretino ha già creato l'atmosfera dei malintesi notturni. Essi possono ora accumularsi, in una serie divertita di gesti, di battute dialettali e di estrose diayagazioni, fino allo scioglimento dell'avventura, che riunisce i tre personaggi (Mea, Betta e Boccaccio) che inconsapevolmente l'avevano avviata (V, 3).

Più complessa è la trama che si svolge attorno a Plataristotile: non tanto per l'azione (la beffa di Madonna Tessa al marito è farsesca e irrilevante) quanto per l'aspetto « discorsivo » che assume. Del diverso tono linguistico con cui la sviluppa l'Aretino ci dà un esempio chiarissimo il primo atto. Un monologo di Radicchio (il tema del servitore che fa la caricatura del padrone) apre tre scene — tre duetti — che esauriscono l'atto. La prima è costituita da un dialogo tra Polidoro e Radicchio: quello è l'estremo comico della figura dell'« assassinato d'amore », questi l'estroso rappresentante di quell'amore per le « fanti », già individuato nelle commedie precedenti (I, 4). Il linguaggio da vagheggino lezioso del primo (« Sentesi ch'io sia sparso ed ispruzzato d'acque e di polvere odorifere? ») e la lirica concretezza visiva del secondo (« quelle pianelluzze rosse, che elle portano le domeniche, gli lucono in piè; misericordia ») creano un limpido contrappunto vocale, quasi trasparente nella sua geometrica semplicità. La seconda scena è recitata da Plataristotile e dal famiglio Salvalaglio: il primo sciorina le sue massime filosofiche, il secondo le commenta in controcena: « PLAT. Le femmine di prudenzia povere e ricche di malattia. — SALV. Ei frenetica senza febbre. — PLAT. Guardiano

incorruttibile è la necessità de la castidade muliebre. — SALV. Domine, ita. — PLAT. Agevolmente si corrompono le donne vagabonde. — SALV. Petrarca in là.... »; finché un'interruzione troppo «precisa» di Salvalaglio fa intoppiare il discorso: « PLAT. Quei martiri che non si rallegrano di continuo con le mogli ne i piaceri venerei, gli dan licenzia che si proccacino con altri. — SALV. Qui vi aspettavo. — PLAT. Errore imperdonabile è veramente quello che mi ha interrotto il sentier de i proverbi che mi scaturivano i fondi del mio intelletto » (I, 5). Anche qui la tecnica dell'antitesi dialogica, della parte e della controparte, mette in rilievo il tema del filosofico vaneggiare, preparato dal Necessitas de *La Talanta* e dal Biondello de *Lo Ipocrito* e più dalla descrizione del Filosofo che fa l'*Ipocrito* stesso (I, 3). La terza scena è un dialogo tra Mona Papa (madre di Tessa) e l'amica Donna Druda: al contrappunto polemico e alla contraffazione caricaturale si sostituisce la conversazione distesa di due comari che parlano, senza ritegno, degli uomini e dei mariti: « PAPA. Noi donne non istrinchiamo mai le ciancie d'un motto, non che le intemerate senza fine. — DRUD. Scemino i mariti le lor tristizie, se vogliono che cotal cronica non sia lunga » (I, 6). Papa è una Tessa divenuta anziana e madre, riversa sul filosofo una più maligna comicità: ma il dialogo vale in sé, come una fugace ripresa del modulo stilistico dei *Ragionamenti*.³⁴

Queste «sequenze» parlate danno la chiave della commedia. L'Aretino può solo variare le «combinazioni» (il battibecco coniugale, la galanteria servitoresca, la complicità femminile), per affollarle tutte nella scena finale (V, 8), in cui ogni personaggio presenta la «parte» sostenuta nella commedia, la risolve senza residui in un coro vocale da opera buffa. Se Polidoro e Plataristotile rappresentano due evidenti corruzioni del costume e della cultura del tempo, se Papa, Tessa e i servitori rappresentano il buon senso popolare, i diritti della carne, una vitalità naturale ormai coartata dall'incipiente «pressione» controriformistica, è anche vero che il «disegno» generale di questo contrasto non corrisponde, nell'Aretino, a una convinzione così forte da imporre un nuovo volume ai personaggi, da far traboccare il materiale linguistico, come avverrà nel Bruno, in un'«oltranza» polemica che arrivi al grottesco teatrale. L'Aretino si ferma a un giuoco comico verbale, che è l'unico strumento che gli resti intatto e sicuro. Salvalaglio esprime ambigualmente questo atteggiamento dell'autore: un tempo soldato (II, 12) e ora più amante del vino che delle rischiose avventure (IV, 5), egli è al servizio del filosofo solo per goderne il buffonesco spettacolo, per essere, più che l'attore, lo spettatore di una strampalata commedia: «io, che non mi curo

³⁴ Per il gusto «popolareggiante» di certi dialoghi, e in particolare per la fonte popolare della figura di Salvalaglio, vedi A. SALZA, *Rassegna*.... cit., pp. 436-439. Ma non si tratta di un gusto autonomo, profondo: è solo il contrappunto verbale al linguaggio filosofico in cui si concreta la caricatura di Plataristotile: «M. Piattolastica, noi lo ridurremo in commedia», dice Tessa (IV, 4). Quando tutti i personaggi si riuniscono, e i linguaggi si scontrano, Salvalaglio chiama la commedia «si bella farza». Ma il testo e il ritmo di questa farsa sono sempre padroneggiati dall'autore, che li crea e li muove per un unico effetto di «variazione» di un dialogo teatrale, valido in sé.

più di gloria, mi sono acconcio per servidore con un filosofo, che s'è posto meco per buffone; *onde non tengo da far altro, che stupire de le coglionerie ch'ei dice* » (II, 12). E Plataristotile reciterà con inesauribile vena il suo pedantesco vaneggiamento; sconfessando, alla fine, il suo provvisorio personaggio di commedia con la stessa filosofica enfasi: « Non lagrime », dice alla moglie, « ma risi, o mio Simposio Platonico, o mia Politica Aristotelica » (V, 8). L'indicazione è chiara: egli vive sulla scena soltanto per il suo linguaggio, non per rappresentare in movimento la crisi di un intellettuale. « In quanto a me », scriverà Pietro, « *mi faccio beffe de i filosofi, che si stanno nel teatro del mondo, contemplando la natura delle cose* » (IV, DXXVI). Ma da tempo ha pronto il sofisma che lo giustifica: « più tiene a caro la mia anima il drittamente credere in Cristo, che il ben saperne disputare » (III, c. 279 v.).

Dopo la pubblicazione, nel 1546, de *Il Filosofo* (cui *La Orazia* serve di vano contrappeso), l'Aretino continua, per dieci anni, a provvedere « alle fami dello ingegno datogli in dispregio della fortuna dalla natura » (IV, CCCLXIX): disposto a un « ozio » dal quale non sono disgiunti un « tormento » della propria accidia, una troppo tarda « paura » nel « fatto dello scrivere » (IV, CCCLXXIX). Di lettera in lettera, si affina e si tende, con la sua retorica pratica, l'introspezione psicologica: ma è un'inquietudine frammentaria e tardiva, sempre pronta a risolversi e a dimenticarsi nell'improvviso della commedia:

Io rido del sogno che ho fatto stanotte dormendo. Standomi a chiusi occhi nel letto, ecco un demonio e un angelo insieme, i quali mi dicono, che quando a Dio piacerà, ch'io vada con lo spirito nell'altro mondo a staffetta, che un mese nello inferno, e uno in paradiso, debbe star la mia anima. Dimandandogli io per che conto mi rispondero che le laudi da me date a i gran maestri, che non le meritano, mi condannano come bugiardo in l'abisso, e i biasimi, con i quali sepolti gli ho vivi, mi concedono il cielo con gaudio. Onde subito che il sì bel caso destommi, pensando alla sì può dir visione, *risolvei me stesso di attendere a glorificare la bontà rara del Sanseverino Ferrante*. Imperoché la verità de i suoi meriti, mi costituiranno salute perpetua, e dopo il dì del giudizio, e innanzi » (VI, c. 291 v.).

L'Aretino sopravviveva alla propria commedia. Incalzato dal tempo, soltanto con gli amici sapeva convertire in « brevità » la « lunga ciarla de lo scrivere » (IV, CDLIX), comporre in biglietti di oraziana misura la sua inutile malinconia. « Un paio di fagiani », scrive a Tiziano, « e non so che altro vi aspettano a cena insieme con la signora Angela Zaffetta, e io: sì che venite aciò che dandoci continuamente ispazzo, la vecchiaia, spia della morte, non gli rapporti mai, che noi siamo vecchi » (IV, CCCIII).

MARIO BARATTO

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

VIRGILIO GIOTTI

La recente assegnazione di uno dei premi dell'Accademia dei Lincei a Virgilio Giotti — riconoscimento, questo, che degnamente corona una vita dedicata in umiltà e in amoroso, solitario fervore alla poesia — ci offre l'occasione di esaminare l'opera del nostro autore e di fissarne in sede critica l'itinerario spirituale e artistico ed i caratteri essenziali. La prima raccolta di liriche del Giotti è il *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* (1914); seguono, sempre in dialetto triestino, *Caprizzi, canzonete e storie* (1928), *Colori* (1941; e con lo stesso titolo sono ripubblicate nel '43 «tute quante le poesie» dialettali sino allora edite, con l'aggiunta delle *Poesie dal '37 al '43*), *Sera* (1946; e quindi, con in più una «terza parte», 1948) e *Versi* (1953); mentre è attualmente in corso di stampa, presso il Ricciardi, l'intero *corpus* dialettale giottiano. Alle anzidette raccolte si affiancano, in lingua italiana, *Il mio cuore e la mia casa* (1920) e *Liriche e idilli* (1931). Come si vede, si tratta di un'attività non molto ampia, dal punto di vista quantitativo, specialmente se commisurata al lungo arco cronologico in cui viene ad inserirsi; ma la quantità (come in ogni vero poeta) è largamente compensata dalla qualità, ossia dall'intensità dell'ispirazione umana e dal genuino e originale valore d'arte.

La lirica del Giotti si è svolta nel tempo in modo unitario, con una singolare coerenza di motivi e di accenti. Infatti, già nei componimenti del *Piccolo canzoniere* è lecito scorgere «tutto» Giotti: ciò non vuol dire che egli, nelle sillogi successive, si sia limitato a ripetere passivamente se stesso, bensì, soltanto, significa che in quell'iniziale, felice presa di contatto con la poesia si manifesta nelle sue note distintive l'intero mondo poetico dell'autore triestino; la cui posteriore evoluzione consisterà non tanto in nuovi e imprevisi arricchimenti tematici, quanto piuttosto si attuerà attraverso un progressivo approfondimento dei motivi impliciti nel *Piccolo canzoniere*, apparendo il poeta impegnato a riscattare in canto tutto il proprio vasto contenuto spirituale e affettivo. Nostro compito sarà, appunto, quello di far vedere come si sia storicamente svolto l'itinerario poetico giottiano.

Nel *Piccolo canzoniere* non è difficile ravvisare i tributi che il Giotti deve ad altri poeti, dal Leopardi al Baudelaire, dal Di Giacomo al Pascoli, dai

«crepuscolari» al Palazzeschi e dai «decadenti» francesi a Remy de Gourmont;¹ tuttavia, ad onta dei diversi riecheggiamenti, d'altronde onestamente ammessi (e taluni esplicitamente dichiarati nella prima edizione del *Piccolo canzoniere*) dal medesimo Giotti, si sente che egli ha saputo guardare artisticamente in sé e intorno a sé e gettare le fondamenta, per così dire, del proprio poetico edificio. In questa prima raccolta ha un particolare rilievo la vena autobiografica; la quale, se sempre rivestirà un'importanza fondamentale nella lirica giottiana — riconducibile in certo senso all'endiadi divenuta il titolo della prima silloge in lingua italiana, «il mio cuore e la mia casa» —, in quelle ancor giovanili composizioni appare nella maniera più evidente, anche perché meno liricamente trasfigurata e trascesa, e legata invece, con un'immediatezza ed un'urgenza di affetti accentuati dall'uso di versi di diseguale misura (e quasi «liberi») e dall'andamento prosastico e, direbbe il Saba, «rasoterra»,² all'umana «storia e cronistoria» del poeta. Si tratta di un autobiografismo ricco di numerose determinazioni psicologiche, le quali vanno, ad esempio, dall'accorata malinconia della solitudine e della vita errabonda, priva d'un approdo o d'un centro in cui trovare la pace («vivo qua in 'sto buso quadro, / e el mio magnar lo magno su tovàie / sporche de vin no' mio, par l'ostarie», *El discorsetin a le rondinele*) e dal bisogno di un aperto e sincero trasporto affettivo, con cui contrasta l'impossibilità di voler bene («Oh! no' xe gnente no de pezo, crèdime, / che no' saver voler ben, e sintirse / pur drento un gran bisogno de volerne», *Le tristezze*), al desiderio struggente di formarsi una famiglia, ovvero «de strènzarse / 'rente de qualchidun pa' un fià scaldarse» (*Me acorzo*) e di avere una casa e dei figliuoli:

'Na casa mia e tua,
mèter insieme la tovàia,
mi e ti, su la tola,
con qualchidun che se alza
su le ponte d'i pie
pici e se sforza de 'rivar coi oci
su quel che paremo.

(*I zacintì*).

Ci sono poi varii spunti amorosi, che danno luogo a degli accenti ora di lieta e maliziosa arguzia (*Stramboto, Chi sa cos' che la diria?*), ora di dolente e delusa mestizia («Amor mal scuminzià e mal finì», *Dopo de tanto tempo*), e si svolgono in taluni ritratti di appena affioranti figure femminili (la Lina dal «vistito viola / che ghe donava al viso dilicato», *L'insogno*; la «putela /

¹ Lo stesso Giotti avverte, ad esempio, che «lo spunto» de *La neve* «è tolto da una poesia di Remy de Gourmont (*Piccolo canzoniere in dialetto triestino*, Firenze, Gonnelly, 1914, p. 43, nota) e che il motivo di *Come go podesto?* gli è stato offerto da *La testatrice* del Pascoli (cfr. *ibid.*, p. 62, nota). La cui suggestione è manifesta anche nel verso «ma come go podesto», ripetuto più volte come un melodico ritornello, della lirica *Adele* e, possiamo aggiungere, nel verso del Saba «come hai potuto?» (*Nuovi versi alla Lina*, 7).

² *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, Milano, Mondadori, 1948, p. 206.

.... / con qualcosa de rosso / e un'aria fresca indosso » di *Stramboto*; l'Adele « brava putela », *Adele*), oppure nel vagheggiamento d'un sereno e tranquillo intimismo domestico: motivo, questo, che ha la sua espressione migliore in *La pase*:

In ti trovo la pase.
 In 'ste giornade qua, che strüssio a viver,
 che po' la sera, a casa,
 'dosso me salta 'na malinconia
 che parlo forte solo;
 se te me vien davanti ti, me passa
 'lora, te vedi, e stago un poco mèio.
 Xe come se te fussi pian vignuda
 ti drento, e pian te me gavessi messo,
 senza dir gnente, i brazzi su le spale.
 In ti trovo la pase, in ti me queto.

Né manca quel pensiero della morte, che ritroveremo in diverse liriche di *Colori*, di *Sera* e di *Versi*: possiamo citare, così, *L'usel bianco*, ove un simile tema è trasposto nei modi d'un poetico simbolismo (ed è facile stabilire per tale riguardo una convergenza spirituale e stilistica tra il Giotti ed il Pascoli), secondo un procedimento che ricorrerà anche in altri componimenti dell'autore triestino:

In t-ela vita mia
 ghe xe un pensier che me torna 'gni tanto:
 el pensier de morir,
 el pensier de finir.
 El vien, el me fa un giro atorno,
 el svola via.
 Usel co' le ale grande, bele bianche,
 co' sul peto de sàngue,
 che va in su, verso el ziel.
 E mi, mi vado avanti
 coi mii altri pensieri,
 e quel, passà, me lo discordo.
 Ma che sia chiaro, el solo,
 che mi sàpio sul sèrio cos' ch'el voii,
 xe quel là, xe 'sto qua:
 el pensier de morir,
 el pensier de finir.

In *El bel tempo* il medesimo motivo della morte si unisce a quello dell'ina-
 nità della vita:

E xe co' 'ste giornade tanto bele,
 che pezo me ricordo
 che semo ancora qua,
 a quel medèemo posto,
 con qu' i stessi tormenti,
 coi stessi cruzzi de do ani fa.
 E el pensier me vien su, davanti i oci,

che co' 'sti stessi cruzzi,
 co' 'sti stessi tormenti moriremo,
 senza 'ver fato gnente.
 E el nostro viver sarà stado come
 una cativa note,
 che no' se pol dormir, né far qualcosa:
 remenarse in t-el leto,
 o andar in qua e in là.
 E podaremo disperarse allora,
 zigar de voler 'ver un'altra vita:
 nissun ne la darà.

A proposito di questi versi, che possono richiamare alla memoria certe pessimistiche notazioni del Leopardi, si è giustamente ricordato il finale del *Pas-sero solitario*:³

A me, se di vecchiezza
 la detestata soglia
 evitar non impetro,
 quando muti questi occhi all'altrui core,
 e lor fia voto il mondo, e il dì futuro
 del dì presente più noioso e tetro,
 che parrà di tal voglia?
 che di quest'anni miei? che di me stesso?
 ah! pentirommi. e spesso,
 ma sconsolato, volgerommi indietro.

A tale citazione vorrei aggiungerne un'altra, che forse ancor più della precedente presenta una stretta analogia con il passo del Giotti, e con alcuni versi di questo, in ispecie: alludo alla famosa immagine della vita umana paragonata, appunto, ad una « cativa note, / che no' se pol dormir », quale figura nei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*:

.... ognuno di noi, da che viene al mondo, è come uno che si corica in un letto duro e disagiato: dove subito posto, sentendosi stare incomodamente, comincia a rivolgersi sull'uno e sull'altro fianco, e mutar luogo e giacitura a ogni poco; e dura così tutta la notte, sempre sperando di poter prendere alla fine un poco di sonno, e alcune volte credendo essere in punto di addormentarsi; finché venuta l'ora, senza essersi mai riposato, si leva.

Si può anche citare un noto passo del Manzoni, ossia le seguenti considerazioni sulla vita contenute nell'ultimo capitolo dei *Promessi sposi*:

.... l'uomo, fin che sta in questo mondo, è un infermo che si trova sur un letto scomodo più o meno, e vede intorno a sé altri letti, ben rifatti al di fuori, piani, a livello: e si figura che ci si deve star benone. Ma se gli riesce di cambiare, appena s'è accomodato nel nuovo, comincia, pigiando, a sentire, quì una liscia che lo punge, là un bernoccolo che

³ Cfr. G. CITANNA, *La poesia del G.*, in « Pagine istriane », ser. III, VII (1956), n. 26-27, p. 24.

lo preme: siamo in somma, a un di presso, alla storia di prima. E per questo, soggiunge l'anonimo, si dovrebbe pensare più a far bene, che a star bene: e così si finirebbe anche a star meglio.

Come si vede, l'indicazione della « fonte » giottiana risulta questa volta abbastanza scoperta; ma è pur necessario mettere in luce l'originalità del nostro autore rispetto all'anteriore spunto ispirativo. Osserveremo pertanto che il tono desolato e sentenzioso del passo leopardiano e l'accento bonario, lievemente ironico e, in fondo, ottimistico di quello manzoniano sono trasposti dal Giotto in un registro nuovo, e vengono ad adeguarsi perfettamente alla condizione spirituale ed espressiva della sua lirica, e alla mentalità, al modo di essere, di vedere, di pensare di quel « popolano aristocratico » — la definizione è del Pancrazi⁴ — che è il Giotto, o che corrisponde alla figura ideale o idealizzata del poeta triestino, manifesta nelle sue diverse raccolte. L'abbassamento del tono verso risultati di una più semplice e quotidiana umanità, quale si ravvisa nei versi giottiani, appare esplicito nelle ripetizioni (« semo ancora qua », « a quel medèmo posto »; « con qu' i stessi tormenti », « coi stessi cruzzi »...), formulate con l'insistenza di chi vuole persuadersi (prima ancora di persuadere gli altri) che è proprio così, e non altrimenti; e nel complessivo accento colloquiale e pacatamente discorsivo, ove l'esemplificazione metaforica è naturale illustrazione delle considerazioni sull'esistenza umana ed ha la funzione, diremo col Vico, di una « picciola favoletta », di cui il poeta si giova per rendere chiare altrui, ed a se stesso, le sue pessimistiche riflessioni. Non a caso ci siamo soffermati su questo punto: poiché se ne può ricavare un'idea precisa di come certa dipendenza tematica da altri autori sia superata nella novità e nella lirica autonomia dell'espressione giottiana.

Al nucleo autobiografico del *Piccolo canzoniere* vanno ricondotti gli accenni ai viaggi del poeta, cui si allude in alcune liriche ove s'incontra l'immagine del treno (*In ferovia*, *Nel treno che cori*, *El viageto*): viaggi che acutizzano nell'animo del Giotto il desiderio delle persone care della famiglia (le quali sin d'ora entrano nel suo mondo artistico: e si legga, ad esempio, *A casa*), della casa, oasi di pace, e della donna amata.

Un altro motivo di questa raccolta è costituito dalle « figure umane », contemplate e rappresentate in un autentico « stato di grazia ». Ricorderemo, oltre alle accennate « putele », la fanciulla « in traverseta rossa / e le gambete nude » di *Chi sa cos' che la diria?* (dove compare già quel vedere per « colori », con una disposizione « impressionistica », che sarà approfondita — e impreziosita — in *Colori* e in tutta la successiva opera giottiana); i bambini « coi oci tondi e un pochitin spauridi » de *La canzon alegra*; la figura « crepuscolare » di « siora Teresa, / ànima de putela », intuita con un moto di affettuosa simpatia (*Siora Teresa*); e, soprattutto, i vecchi stanchi e delusi

⁴ G. poeta triestino, in *Scrittori d'oggi*, serie quarta, Bari, Laterza, 1946, p. 218.

(*I veci che 'speta la morte*), assorti ognuno nella propria angosciosa solitudine e quasi estranei a ciò che fanno, seduti « su le porte / de le cesete svode d'i paesi », « ne le corte, / de fora de le case », lungo la riva del mare o nei piccoli caffè di Cittavecchia:

I veci che 'speta la morte.

I la 'speta sentai su le porte
dei boteghini scuri in zitavècia;
nei piculi caffè, sentai de fora,
co' davanti do soldi
de àqua col mistrà;
e i legi el fòglio le ore co' le ore....
I legi el fòglio:
ma tute robe xe
che ghe interessa poco....

In questa bellissima lirica, capolavoro del « primo » Giotti, la contrapposizione tra il « coro » dei vecchi e la vita che ferve innanzi a loro (il fabbro del paese che batte sull'incudine, il contadino che zappa, il rumore dell'osteria, i fanciulli che giocano, le ragazze illuminate dal « rosso del tramonto », l'animazione del porto con i vaporette che arrivano e partono) è ricca di *aninus* drammatico; ed il dolente, epigrafico ritornello « i veci che 'speta la morte » ha una necessaria funzione di raccordo melodico (più che strutturale), ovvero salda armoniosamente fra loro i diversi « quadri » che compongono la poesia. Virgilio Giotti si accosta con una profonda umanità, intessuta di affetto e di sensibile penetrazione psicologica, a quei vecchi, e ne rivive commosso la mesta condizione spirituale. Fin da questo momento, dunque, accanto al Giotti cantore del suo « cuore » e della sua « casa » si afferma un Giotti poeta della povera gente (la « pòara gente » de *La canzon alegra*), degli umili, di un mondo popolano e di « periferia »; ma occorre notare che nello svolgere simili temi egli quasi mai indulge a risultati, del resto piuttosto facili, di colorito e macchietistico « folclore » paesano (come avviene, per esempio, in *Carneval de lavandere*, *Emilia Beccatelli*, *La baba*, *El sposalizio*....), e punta, nella rappresentazione dei suoi personaggi, sulle ragioni universali dell'umanità e della poesia. Allo stesso modo che il dialetto da lui usato non implica alcuna concessione alla mediocre tradizione della poesia vernacola triestina dell'Ottocento e del primo Novecento e si tramuta, per dirla con il Pancrazi, in una autentica « *écriture d'artiste* ».⁵

Pure il tema paesistico-descrittivo è fecondo di risultati poetici: ci riferiamo alla citata scena del porto di Trieste nei *Veci che 'speta la morte*, la quale può far pensare a certe analoghe descrizioni del Saba — esiste una Trieste giottiana, come esiste una Trieste sabiana, simili e diverse al tempo stesso —; al risvegliarsi della città al mattino, con il sonnolento sferragliare dei

⁵ *Ibid.*, p. 219.

primi « trānvai » (*Un ano dopo*) e con la quasi magica e prodigiosa apparizione, improntata ad un senso di eccezionale freschezza, della « caretela, / sguelta, con un dindin de campanele » (*Alba*), che può rammentare il « caretto de naranze » de *I veci che 'speta la morte* e preannuncia l'altra, anche più stupefacente rappresentazione del « caretto / de gelati » « bianco, rosa, zaleto, / zelestin » di *Marzo* (2^a); all'osteria di campagna, vista con un preciso e insieme lirico afflato realistico, ove l'accento al cane che « vien vardar / zito zito ogni tanto / e, sèrio, torna via » (*Una bela giornada*) ci rimanda a quel Giotti poeta degli animali, che così bene si manifesta, ad esempio, in *Prima storia* e in *Storia de bestie* (e come dimenticare, in quest'ultima, il micino « orbo e sgneshulin »? di *Caprizzi, canzonete e storie*; è ancora alla descrizione della neve (*La neve*), in cui il biancore diventa tono poetico, ed a quelle della primavera (*El bel tempo*) e dell'autunno (*Utuno*), che ci rivelano un Giotti poeta delle stagioni e degli stati d'animo da queste suscitati negli uomini e nel medesimo autore.

C'è, dunque, nel *Piccolo canzoniere*, un Giotti poeta « visivo » (e oltre che del paesaggio, dell'interno domestico e della « natura morta »), del quale è da sottolineare la capacità di vedere le cose in modo straordinariamente limpido, con un senso acuto, direi, di mattinale freschezza, come se volgesse gli occhi per la prima volta al colorito scenario del mondo, alla foscoliana « bella d'erbe famiglia e d'animali » — è spia di questo atteggiamento l'uso quasi costante di aggettivi elementari, come « bel », « bon », « grandò »...: « Bei i xe omo e putel » (*El sposalizio*); il « mondo grandò e bel » (*Terza fantasia*); ecc. —, ridonando ad ogni oggetto nell'immagine, per virtù di canto e di poesia, la sua primitiva, originaria purezza, al di fuori di ogni consunzione letteraria. Sotto questo aspetto — e si tenga presente che già lo Slattaper aveva detto che la poesia è « la vita veduta con occhi freschi »⁶ —, hanno uno speciale interesse, anche in sede di « poetica », i seguenti versi di *Nel treno che cori*: « E mi lo vardo (il cielo), / che no' me par de averlo visto mai / ciaro e grandò in 'sto modo »; ai quali si collegano per identità tematica questi altri dell'« ultimo » Giotti: « Vardo 'na strada de la mia zità, / che ghe sarò passado mile volte, / e no' me par de averla vista mai » (*La strada*). Tale è sempre, infatti, il « vedere » del Giotti: un vedere che non è un descrivere, ma uno « scoprire », con la meraviglia — « la maravea del mondo », di cui si parla nella lirica *A Nina* — che ogni scoperta comporta, con quel senso (talora quasi fanciullesco) di sorpresa, che un'anima sensibile prova dinanzi alla natura. E si badi che con una non diversa disposizione spirituale egli rappresenta se stesso e le figure del suo mondo poetico ed esplora in profondità il proprio animo.

Al *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* segue la raccolta di liriche in lingua italiana *Il mio cuore e la mia casa*, ripubblicata con notevoli ri-

⁶ Lettera a Gioietta del 16 febbraio 1910, in *Lettere*, a cura e con prefazione di G. STUPARICH, Torino, Buratti, 1931, vol. I, p. 70.

tocchi formali e con l'aggiunta di un gruppo di *Liriche e idilli* nel successivo, omonimo volume. Nel Giotti «italiano» acquista il maggiore rilievo quel motivo dell'intimità domestica, cui si è accennato; ed il nostro autore si fa veramente il poeta delicato e commosso della famiglia, rappresentando con un senso di affettuosa tenerezza le figure della moglie e dei figli. Per dare un'idea di questo aspetto della lirica giottiana citeremo il settimo componimento de *Il mio cuore e la mia casa*:

Ci fu chi mi richiese s'io l'amavo
la mia casa. Restai muto. Ma dentro
la mia risposta fu un grido. Ora, ecco
me ne diparto: perché così devo.
Mia sposa e amica, buona camerata,
cara giovine madre, a te la lascio,
che vi sei parte. Mantienla pulita.
Bada non vi s'aggrumi pei cantoni
la brutta polvere; il sudicio bada
non vi si insinui e vi s'apprenda e appanni
il suo queto splendore: abbine cura.

C'è il letto, ove tante ore trascorremmo
care; l'amore nostro vi godemmo;
e dove fra alte grida tu mettesti
al mondo i figlioletti nostri, mentre
d'intorno io trepidava; ma il cuore era
sereno e stava aperto e riceveva
quella dura bellezza interamente.
E c'è la tavola, a che noi sedemmo,
insieme sempre, tutti i giorni, e il nostro
mangiare semplice gustammo in lieta
pace. Bandite le piccine e brutte
vanità della mensa. La tovaglia
bianca; la gaia terraglia, a casaccio
non messa lì, ma disposta con cura,
e nitida: ornamento solo, solo
lusso, le frutta dai freschi colori.
C'è lo scaffale con i miei poeti,
che v'andò sempre amica la mia mano,
bello là presso l'azzurra finestra.
E c'è tant'altre cose, cose nostre,
che a noi piacciono, che care ci sono.

Fai che al ritorno io la ritrovi bella,
tutta in ordine e linda. Io risarò
con voi. La nostra vita noi riavremo
semplice e umana, degna, nella casa
umana.

Il «discorsetin» del poeta alla moglie è contesto di parole usuali e comuni, le quali non hanno timore di coincidere — almeno in apparenza — con quelle che si dicono ogni giorno, e paiono essere l'antitesi di quel linguaggio degli

dèi, che si suppone proprio dei poeti. Ma la lirica del Giotti (del Giotti « triestino », oltre che di quello « italiano ») consiste spesso nel conferire la lirica evidenza dell'arte alle piccole cose quotidiane, nello scoprire l'umana (e perciò eterna e universale) bellezza degli affetti familiari. Nel componimento riportato il nostro autore riscatta nel verso il frusto e logoro linguaggio quotidiano, dandoci una sorta di « parlato » risolto suggestivamente in poesia; e come non notare che appunto un simile tono « parlato » sottolinea assai bene l'adesione affettiva del Giotti al suo piccolo mondo domestico? E l'« inventario » delle cose care si anima d'un palpito di segreta poeticità.

Nel *Frammento di poemetto*, una specie di romantica (e alquanto letteraria) fantasticheria del poeta sulla propria morte, la parte più artisticamente persuasiva è quella in cui ricompare il tema della casa e della famiglia. Tale tema dà luogo ad una scenetta di raccolta e serena intimità, in contrasto col tono dolente e sin funereo del motivo della morte; ovvero ad un « idillio » domestico, dal quale si diffonde un buon odore di cena casalinga, e in cui le figure della moglie, della madre e dei figliuoletti sono affettuosamente rappresentate, sino alla vaghissima « dissolvenza » del quieto abbandonarsi dei bambini al sonno ristoratore:

Stava la casa silenziosa in pace,
con la sua porta e con le sue finestre,
con addossati al muro gli albicocchi
gentili e i rudi giovinetti peri,
col bel rosaio pendulo a festoni....

Quand'era stata l'ora, come sempre,
i bambini la madre avea chiamati;
e, seduti alla tavola, bevuto
aveano il bianco latte dalle tazze
cupe, e nei piatti ritondi mangiate
le fresche erbe col pane buono. Porta
dalla cognita mano, aveano avuto
poi la soave frutta, ch'è in un buona
e bella. E il tuo minore avea detto:
— Ciò che a me più mi piace è baloccarmi
e mangiare. — E la mamma avea sorriso.
Poi l'ora di lavarsi era venuta.
Alle nuove persone picciolette
tolto ogni panno, erano stati i bimbi
con molt'acqua festevole rifatti
belli, roseo lucenti, e coricati
nei bianchi letti. E quivi, come sempre,
erano state risa e scherzi e chiasso,
qual d'uccelletti allo scurire, e in mezzo
c'era la cara voce ammonitrice;
fino a che il sonno non gli ebbe piegati.
Dormian supini, con le braccia aperte,
rilassato ogni muscolo, ed il fiato
uscia lor lieve dalle fresche bocche.

In *Cuore* il nucleo affettivo è dato dalla raffigurazione del secondo figliuolo del poeta; e s'intravede la figura del padre felice, commosso alle prime parole pronunciate con fatica dal suo bambino e volto ad associare in un solo impeto d'amore l'immagine del figlio e quella della moglie:

Miro il viso di lei, che la stagione
ricolorisce sì teneramente;
e quello piccolo di chi ancor ieri
fra noi non c'era, ed oggi mi sorride
come mi vede, e a me una sua parola
volge, ch'è fra le poche che formare
sa l'infantile labbro e che son io.
Sì, ancora dunque! e n'ha un palpito il cuore.

La lirica *Felicità*, con cui termina la raccolta, offre, vorremmo dire, la chiave psicologica ed estetica per valutare la poesia italiana del Giotti: quel senso di « piena / felicità tranquilla », ch'è tutt'uno con le pure gioie della casa e della famiglia, è qui interamente esplicito e ben caratterizza questo Giotti poeta della « felicità », della « casa umana » e della « vita serena »:

Io qui felice sono; d'una piena
felicità tranquilla. Non vi dico
dove mi sia. Parole dolci odo,
e belle cose, a me assai care, ho intorno.
Sian rese grazie, che m'è dato ancora
udir quelle parole, quelle cose
vedere: che la mia felicità
sappia ancora sentirla; mi si spanda
sempre ancora nell'animo, e ne goda.

Per quanto nelle liriche del Giotti « italiano » si possano notare una diffusa « letterarietà », quasi sempre assente nel Giotti « dialettale », ed un sapore come di « traduzione », o anche un evidente scompenso espressivo tra la semplicità eccessiva e volutamente dimessa di certe soluzioni e l'artificio e la sostenutezza di certe altre (inclusa una qualche patina toscaneggiante: e si ricordi che tutte le liriche de *Il mio cuore e la mia casa*, come pure quelle del *Piccolo canzoniere*, furono composte durante il soggiorno del Giotti in Toscana, dal 1907 al 1920), si deve riconoscere tuttavia che si tratta di un'esperienza non trascurabile, nello svolgimento spirituale e artistico dell'autore triestino; se non altro per la presenza di quel tema della casa e della famiglia che, già manifesto nel *Piccolo canzoniere*, ha proprio nelle liriche italiane il suo più ampio sviluppo e ricomparirà con una tanto più intensa voce di poesia in taluni bellissimi componimenti di *Sera*.

Se dal *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* passiamo a *Caprizzi, canzonète e storie*, è facile constatare che il tema autobiografico, sinora preminente, è ridotto al minimo e si mostra soltanto, non senza una sorta d'iro-

nico o autoironico distacco e in un accento fra triste e scherzoso, nel bozzetto-ritratto del *Quarto caprizzio*:

Chi xe quel povareto
che va tacado al muro?
El devi èsser sicuro
un gran disfurtunà

pien de bruti pensieri.
El ga el colaro suso,
la bareta sul muso;
fora solo, studà,

ghe pindola d'i labri
un mezo spagnoleto.
Chi xe quel povareto?
chi xe quel disgrazià?

Mi, mi, mi son quel là!

Dominano, invece, in *Caprizzi, canzonete e storie* i motivi paesistici, ambientali, descrittivi e le « figure ». A un Giotti estremamente soggettivo, quale era quello del *Piccolo canzoniere* (e si badi che si trattava di una soggettività assai prossima alla biografia, incline a confondersi con la cronaca di vita e con l'appunto diaristico, e ribadita dal tono dimesso e quasi « parlato » del verso, ricco di pause, di fratture e di *enjambements*), si contrappone adesso un Giotti « oggettivo », se così si può dire, ossia tutto intento a guardare intorno a sé e volto, dal punto di vista metrico, alla strofetta musicale, all'« arietta » nitida e colorita (ma pur usata in modo da attenuare o da eludere il canto, non da accentuarlo), sostituendo il metro « chiuso » (la quartina di quinari, e soprattutto di settenari, con qualche endecasillabo) ai metri « aperti » del *Piccolo canzoniere*. Ma si deve pur rilevare che siffatta « oggettività » include e non già esclude lo sguardo amoroso del poeta, la sua ideale solidarietà col mondo umano e naturale che viene rappresentando, il suo affettuoso rivolgersi alle « cose ». La presenza del Giotti, prima esplicita (e spesso deliberatamente insistita) nei termini diretti — e fin corsivi, antiletterari — dell'« autobiografia », è ora meno evidente, e come dissimulata e dissolta nella rappresentazione.

Numerose, e tutte dotate d'una loro umanissima fisionomia, sono le figure di *Caprizzi, canzonete e storie*. Citeremo, ad esempio, la « signorina Giulietta », che non vuol farsi vedere mentre mangia, per istrada, « i petorai » (*I petorai*); la figliolina del poeta che alterna ai giochi i primi, piccoli lavori di casa, aiutando la mamma (*Putela*); la domestica slava (« Co' un per de clonzi in pie, / con un sial greve indosso / incrosà, el viso rosso / i cavei da pandècia e i oei blu »), che s'innamora a Napoli d'un « bel marinèr » (*Eros*); l'ordinanza dell'ufficiale, che mentre al mattino pulisce le scarpe, pensa lieto alle prossime nozze (*L'ordinanza*); e la ragazza, che ammira curiosa le belle cose disposte nella vetrina d'una bottega, quale è descritta in

Figura de putela: ove è enunciata la « poetica » di *Colori*, fondata sull'equazione poeta-pittore:

Un pitor, co 'l ga ciolta
zo 'na figura, altro
no' 'l fa. Cussi stavolta
fazzo anca mi. Meto ancora un fiatin
de rosa su le calze, un cincinin

quel nastro d'i cavei
fazzo ancora più scuro;
e meto zo i penel.

Oltre alle figure umane s'incontrano varie scenette, viste e descritte dal Giotti, al solito, con la sua commossa e di volta in volta allegra, maliziosa, accorata, indulgente, bonaria, sorridente, melanconica umanità. Ecco, ad esempio, ne *L'orghineto*, il ritratto di due poveri girovaghi e del loro bambino:

'Na testuzza, un viseto
rosso, coi oci tondi
e ciari e i cavei biondi:
fioluz infagotà

'n un sial, ficà tra i due
timoni del careto.
Drio, lustro, l'orghineto
sona. Sona el papà;

la mama prega. E el picio
nel sol de inverno, queto
el gira el su' museto
in de qua, in de là.

Quanta tenerezza, nel Giotti, allorché rappresenta i fanciulli! E come non ricordare, a tale proposito, il bimbo di *El bel tempo*, che « ridi » e « sbati in alto le manine tonde »? o i figlioletti del poeta, quali appaiono, in un alone di sereno idillismo domestico, nella lirica *I fioi*, mentre il padre s'allontana in silenzio per lasciarli giocare in pace? o ancora la nipotina che anima della sua giuliva presenza o incupisce con la sua lontananza diverse *Poesie dal '37 al '43*? Ma il Giotti sa bene che « a tuti i ghe piasi, / ben ghe vol tuti ai fioi » (*Prima storia*). Improntata ad un accento di scherzosa vivacità è la rappresentazione di una « còcola de fia » (in cui s'inserisce una lieve vibrazione sensuale, che costituisce un *unicum* in un poeta di umani affetti, come il nostro) e del gatto in *Due*; e lo stesso si può dire di quella delle tre ragazze che approfittano, per chiacchierare, dell'uscita del capoufficio (*Tre*). In queste liriche, e in altre simili per motivo ispiratore e per caratteri artistici, Virgilio Giotti è il poeta, per usare una sua espressione, delle « crature / de la vita » (*Intermezzo*); e ci dà alcune delle note più felici della sua lirica.

Come dalla figura si giunge alla scenetta, così da questa si passa tal-

volta ad un più vasto e complesso tema descrittivo: è il caso, piuttosto che del mesto *El mortisin*, del chiassoso e movimentato *Rion*, uno dei punti d'arrivo, in tale direzione stilistica, del Giotti, tutto risolto nella rappresentazione del marciare dei soldati, preceduti dalla banda, il cui suono desta l'allegria dei passanti e si armonizza col senso della bella stagione ritornata, gioiosamente diffuso nell'aria. Colore, musica e poesia si uniscono qui in un equilibrio difficilmente raggiungibile. In *Inverno* l'impressione sgradevole del «vento / indiavolà» si contrappone al piacere di guardare le ulive «verduline» e le aringhe «bele de arzent» nelle vetrine dei «purziteri»; e ne risulta un bozzettino di squisita fattura impressionistica. Altrove il paesaggio prevale e si allarga, arricchendosi di numerose notazioni: così nella descrizione di Chersano («Chersan xe un per de case, / la cesa, do lodogni, / quel castel, che de ogni / balcon se vedi oltra par oltra el ziel», *Chersan*), ove acquista un lirico risalto la figura della buona donna, che offre al poeta, in un clima di semplicità patriarcale, «el vin e el pan», e in quella di Rovigno («Rovigno, con quel su' grosso / campanilon che vien dosso, / piantado bianco lassù», *Rovigno*), dove la colorita scena del mercato non è scompagnata da un senso di pietà per le pecore «coi pie ligai, co' le teste / cascade zo pindolon», stanche per il lungo viaggio in carro; mentre in *Montebelo* al motivo paesistico s'intreccia quello della «casa» del poeta: «quela casa, alta e là sola / nel vial no' terminado; / e in quinto pian so' 'ndado, / con mia mòglie e i mii fioi, a starghe mi».

Il «terzo tempo» della poesia giottiana è costituito da *Colori*, in cui l'«oggettivismo» di *Caprizzi*, *canzonete* e *storie* appare assai attenuato o, meglio, è contraddistinto da una più immediata, esplicita e non più implicita, partecipazione affettiva dell'autore; né è un caso che proprio in questa raccolta ricompaia nei termini che vedremo (diversi da quelli del *Piccolo canzoniere*) il motivo autobiografico, investendo variamente di sé gli altri temi: quello delle «figure» e quello ambientale. Per quanto riguarda il primo tema, ricorderemo la figliuola del poeta di *Sul vial*, che sorride piena di gioioso stupore dinanzi all'apparizione delle «fogliette pur mo nate», diremo con Dante, dell'incipiente primavera; la madre e la figlia di *Mama e fia*, rappresentate in due «tempi» diversi, e cioè nel passato, attraverso il sogno, e nel presente, e alla luce della disincantata intuizione, da parte del poeta, del tempo che corre rapido; la «siora Maria» della lirica omonima, vecchia nonna giunta felicemente alla fine della sua vita, la quale rende il nostro autore pensoso del problema della morte (e compare il simbolo, di origine letteraria, ma qui ben adattato alla condizione semplice e spontanea della poesia giottiana, della «barcheta» arrivata in porto: «In pase la barcheta / se dindola su l'àqua / lissa de la sacheta / e la 'speta la note»; e la vecchia in attesa serena della morte, che «parla / solo drento con sé», ed al cui soliloquio aderisce tristemente il poeta medesimo (*La vecia e la morte*): il che giova a far vedere la differenza tra questa lirica, così virtualmente «autobiografica» ad onta dell'apparente distacco contempla-

tivo, e *I veci che 'speta la morte*, nel cui finale (forse non bene fuso col resto della composizione) s'intravede il poeta intento a leggere il giornale (onde l'analogia, ma puramente estrinseca, con la distratta lettura dei vecchi), nell'attesa della sua «putela». Mentre in *Siora Stefi* (una povera «venderigola» di piazza Ponterosso, duramente provata dall'esistenza) s'insinua un senso di stanca fatalità, ovvero di rassegnata accettazione della sventura, cui la donna cerca di ovviare concedendosi qualche piccolo piacere; e ricompare l'umanità del Giotti poeta dei «pòvari cristi» (*Laina*) e dei «vinti» della vita.

Come nelle figure di *Colori* trema sempre la commozione del poeta, che sentimentalmente con esse consuona ed il cui cuore batte, diremmo, all'unisono col cuore di quelle, in una più ricca e mossa fusione di «ritratti dal vero» e di umori autobiografici (e si sciolgono i limiti finora sussistenti fra i diversi motivi giottiani, con la conseguenza di una più profonda e complessa ricerca di poesia), così nei componimenti d'accento paesistico e descrittivo si ravvisa una sorta di costante proiezione psicologica di tale accento, sicché scorci d'ambiente, impressioni stagionali, colori e suoni diventano realmente, in questa raccolta, «stati d'animo». In *Felicità*, ad esempio, un asinello fermo davanti ad alcune vele «canarine e naranzone» ed un «puteleto contadin» — improvviso «incontro» di «mar e campagna» — destano nel poeta un moto di felicità; e per questo riguardo la composizione (che apre *Colori*) ha come un valore emblematico, in quanto ci consente d'intendere il procedimento psicologico-estetico o il «metodo», seguito in tale silloge dal nostro autore:

Go visto un mus fermo a marina, arente
de vele canarine e naranzone:
lu' tuto negro, con quele orecone,
sèrio. E in t-el caro, drio, iera do brente
e un puteleto contadin. Ma -chi
se ga impensado de méterli là?!

Mar e campagna che se ga incontrà!
diese minuti de felicità
par mi!

Il medesimo procedimento ricorre in altre numerose liriche: così, in *Con Bolaffio* il motivo «vedutistico» (ma interiorizzato nel ricordo dell'amico pittore) della piazza di Gorizia si risolve in un trepido desiderio di pace; in *Marzo* (1^a) vibra un palpito di gioia comunicato al poeta dal ritorno della primavera — e lo stesso va detto di *Marzo* (3^a), ove acquista una stupita evidenza di miraggio o di visione «el paradiso / che fa coi su' colori / marzo bel, in 'sto mondo» —; in *Sonadina par un martedì grasso* il gioco dei fanciulli importa per quel che suggerisce al cuore del poeta:

Uno bati el tamburo
(ten ten) s'una gamela.

Oh, che mùsica bela!
che la sta ben col marzo

che xe vignù, coi fiori
bianchi d'i mandoleri.
Sentimenti e pensieri
alegri e tristi in una

in mi la me fa nàsser....

In *Canzon de istà* l'accento batte sulla contrapposizione, tramata di autobiografici riflessi, tra il passato («gaveva allora el viver / par mi un savor de festa») e il presente; in *Su la riva* la colorita e fin preziosa visione del porto di Trieste col «mar de madreperla» fa scordare all'autore la sua pena («E mi vardo, e no' penso / più altro che a 'sto incanto / che vedo: discordado / go de mi tuto quanto»); in *Final de istà* c'è la malinconica constatazione che «tuto xe par sempre / finì, tuto passà»; e ne *Le stagion* il tema del trascorrere del tempo, la notazione degli stati d'animo che le diverse stagioni destano nel poeta, non senza qualche lieve sovrasenso simbolico («i nostri oci vedi / tristi nastro de luto»), e l'accento alla caducità della bellezza femminile («A le done pensemo / bele una volta»), danno luogo ad una lirica dove l'elemento visivo e quello psicologico-meditativo si uniscono compiutamente e ben caratterizzano questo Giotto di *Colori*, il cui descrittivismo non è più esteriormente bozzettistico e impressionistico, si invece tutto interiore, e gravido di continue deduzioni e ripercussioni autobiografiche.

Anzi, è proprio l'autobiografia, ovvero la storia umana e familiare del poeta, che ha in *Colori* un deciso risalto; ed è rappresentata quasi sempre con accenti tristi, sino alla sconsolata cupezza del pensiero della morte e di talune pessimistiche riflessioni sulla vita. Citeremo, così, come indici di questo aspetto della poesia giottiana, *La canzon de la morte*, in cui quel motivo della morte, che abbiamo già incontrato nel *Piccolo canzoniere* e nel *Frammento di poemetto di Liriche e idilli*, ricompare tragicamente ossessivo (il poeta immagina di assistere alla propria sepoltura); *El pergoletto*, ove ritorna lo stesso motivo, ma con in più un suggestivo contrasto fra il pensiero o il vagheggiamento della morte e la chiarezza della notte rutilante di stelle e animata dal canto dei grilli; e *Seren*, dal dolente finale:

Solo le fòie seche
che serica. Oh, andar par tera
con lore! e po' andar soto
coverti c'una piera.

Ad un tono di tristezza sono improntati anche altri motivi di *Colori*: quelli, ad esempio, del passare del tempo («Prinzìpia e po' ga un fin / tuto» [*La casa*]; e si noti il brusco *enjambement*); della vecchiaia che incalza (*Vento*); e dell'impossibilità, nella vita, di tornare indietro, poiché la na-

tura, non l'anima si rinnova con la bella stagione, e dell'implicito rimpianto di ciò che fu :

Sora el cussin, ne l'ombra
del leto, de improvviso
ga soridh el su' viso
vècio, come 'na volta.

Go visto, contro el ziel
de 'sto marzo col muso,
do rametuzzi, suso
de un muro, inverdolidi.

Ma a noi, quel che 'na volta
se ga senti, godù,
no' pol dànelo più
de novo nissun marzo.

(Marzo).

Versi, questi, che richiamano alla memoria altri simili passi giottiani (« Quel che xe sta, che iera / una volta, no' pol tornar mai più », *Mama e fia* ; « e saria massa bel / poder tornar indrio », *Siora Stefi*) ed insieme presentano un'evidente analogia tematica con l'ultima stanza del leopardiano *Tramonto della luna*. In *Vecio motivo* il paragone della vita col vino che si vien tramutando in aceto è enunciato con un tono sentenzioso, che rimanda alla vena meditativa, e diciamo pure alla « saggezza », del Giotti di *Poesie dal '37 al '43*, di *Sera* e di *Versi* :

Come el vin xe la vita,
che in prinziplio el xe mosto
turbidizzo, che l'osto
porta in tola ridendo.

Dopo la se fa bona
come el bon vin maduro,
che nel goto el xe scuro,
ma el brila contro luse.

La ne diventa in ùltimo
asedo che svampissi.
Ben par chi che finissi
senza vèder quei giorni.

Altro no' ocori dir.

Le *Poesie dal '37 al '43* segnano un accentuarsi del motivo autobiografico, nei temi e nei toni già indicati. Sotto questo aspetto tali poesie si collegano direttamente a *Colori* e non costituiscono un momento nuovo nella carriera lirica del Giotti. Il quale ritorna sul tema del passare del tempo (*Giornada de settembre*, pervasa da un afflato elegiaco e pensoso e come sfiorata dal pre-

sagio della morte; e *Intermezzo*, in cui alla graziosa ed animata scena delle «bigolere» sembra contrapporsi la figura del vecchio poeta, che le osserva in disparte, «alegro / no, tristo gnanca no»); sul divario tra la realtà e il sogno (*Pianto*, con la commossa invocazione: «Sero i oci. Oh, spalancarli / in un novo grandò giorno, / co' la gente mia contenta, / co' la casa ciara atorno!») o tra il presente e il passato (*Sempre*); sull'immanenza della morte nella vita (*La vita e la morte*, ove acquista una quasi allucinata evidenza quell'ombra cupa della morte, che il poeta vede, o pensa di vedere, disegnata per terra, accanto alla sua, e risuona ancora, nel finale, il motivo funebre: «Co sarà la mia ora, / e ela me farà segno, / no' volarò scamparghe: / ghe risponderò 'vegno'. // Butarò zo la testa, / serarò i oci, solo»); e sulla caducità delle cose umane e sulla necessaria fine della felicità («tuto quel // che go 'vudo de caro / vivendo, xe passà», *La tenda*; e sia ancora citato *Sbagazzo*, in cui alla simpatica scenetta, in chiave di «capriccio», del poeta e della giovane barista, fa riscontro un fondo di meditabonda malinconia).

Non poteva naturalmente mancare in questo Giotti autobiografico il tema della casa e della famiglia, esso pure intuito alla luce della fondamentale convinzione del «cambiar che fa el tempo / e le ore del giorno» (*El velier*). Tale tema compare nelle liriche sulla nipotina (*El nono e la nipotina*, *Poesia d'occasione*, *'N una bela giornada de inverno*, *Partenza...*) e sui figliuoli (*El fio tornà a casa*, *La sedia co' l'ombra*, *A Paulo*, *Prima fantasia*). In *Seconda fantasia* si manifesta quella fusione — e diciamo pure «simbiosi» — tra la realtà e la fantasia, fra la vecchiaia e la giovinezza (ma è forse meglio parlare di un prodigioso, poetico ringiovinimento), tra il presente e il passato, con la lirica costruzione d'un «tempo» tutto ideale e «metafisico», quale poi si ritroverà in alcune composizioni di *Sera*. In *A Nina* ci commuovono le dolenti figure dei due vecchi soli nella casa vuota, essendo partiti i figli per la guerra:

E cussi, in do e do quatro,
mia pòvara, la tua
storieta ga finido.

I ani de la prima
gioventù co' nei oci
la maravea del mondo,
l'amor, el mari, i fioi:
picinini, grandeti,
grandi adesso, lontan.
butai 'torno pal mondo
in 'sti tempi tremendi.

Un svolo. E noi qua semo,
soli, co' adosso strento
strento 'nidun el suo
fagotin de ricordi.

Nella *Terza fantasia* (*Re e principessina*) il delicato intimismo domestico è sotteso in un cielo di favola ed il risultato poetico è una specie di «realismo

magico »; mentre sta a sé *El velier*, in cui occasioni di vita, spunti familiari e affettivi, notazioni autobiografiche, mnemoniche e descrittive, riflessioni sul tempo che fugge e sovrasensi simbolico-allegorici si compongono in un lungo « poemetto », che è tra le cose più perfette dell'autore triestino.

Come si può ricavare da quanto s'è detto, il motivo autobiografico (incluso quello della casa) non è più trattato entro l'angusto ambito di una cronaca familiare, bensì è sentito in relazione ad una più ampia e profonda intuizione dell'esistenza, delle sue gioie e dei suoi dolori (assai più di questi che di quelle), ed è tutto trasfigurato artisticamente in rappresentazione e in immagine, e fatto oggetto di quella « visione a distanza » ch'è propria della poesia. Pertanto *Colori* e le *Poesie dal '37 al '43* possono essere considerati il preludio o il preannuncio di *Sera* (il « quarto tempo » della lirica giottiana), in cui l'autobiografia di volta in volta si solleva liberamente al livello del sogno e dell'« evasione », si fa pensosa introspezione, si colora delle impressioni del trascorrere del tempo e delle stagioni, s'intenerisce nella raffigurazione delle persone di famiglia e trova una patetica rispondenza psicologica nel paesaggio.

Per intendere i componimenti di *Sera* bisogna notare che questi, legati come sono alla storia del poeta e della sua famiglia, presuppongono le dolorose vicende di tale famiglia, ossia la sventura che si è improvvisamente abbattuta sulla casa del nostro autore — quella casa un tempo così serena, come si può dedurre dal medesimo accento di lindo e ordinato idillismo domestico, proprio della silloge *Il mio cuore e la mia casa* — con la scomparsa dei due figli nella seconda guerra mondiale. Il poeta ha provato lo schianto della tragedia; e tenendo presente questo suo stato d'animo, che si pone alla base di *Sera*, sono da leggere le liriche della nuova raccolta. Si comprende così come quel frequente e quasi ossessivo desiderio di una mitica e favolosa evasione, quale si trova nel nuovo volumetto, o quel vagheggiamento di un'impossibile pace « fora del mondo » (*La casa incantada*), ottenuta soltanto in un luogo e in un tempo di pura fantasia, rappresenti l'unica maniera (una maniera, soggiungiamo, grondante lagrime e sangue) di dimenticare, di cercare una via d'uscita, di superare in una sorta di poetico eliso l'angoscia della realtà nemica. E come non osservare che la cristallina, pacata trasparenza del verso attesta che il Gioti ha saputo anche questa volta raggiungere la poesia — un'alta, pensosa, umanissima poesia — e trovare in essa la sua ideale consolazione?

Dalla condizione psicologica che si è cercato d'illustrare nascono le più belle liriche di *Sera*, come *El camin che fuma*, con la figura della vecchietta che attende ansiosa il ritorno dei figli e che, vedendoli tornare, prepara lieta il desinare e dimentica i « malani » che « se ga ingrumà un su l'altro » (tragico simbolismo, questo, del desiderio e dell'illusione!); e come *El paradiso*, in cui il poeta immagina, in un « tempo » interiore e magico, inteso come una *summa* di tempi diversi e lontani fra loro, la ricostituzione della sua famiglia, riunita attorno alla tavola, in un'atmosfera di serenità

— la serenità che un poeta umano e affettivo come il Giotti predilige —, tramata della semplice, amorosa comprensione reciproca tra le persone care:

Ne la mia casa son;
e xe 'sta casa quella
de 'desso, e anca la mia
de San Felice bela,

col giardin e quel làvarno
grando, e drio l'ortisel;
e anca quella co' nona
Giudita e mi putel.

E el tempo che xe, bel,
tuti i tempi el xe in uno;
e la stagion no' istà,
no' primavera o utuno

xe, no' inverno, ma una
bela e granda; e de sora
xe el ziel, che un xe e tuti
i ziei, e no' 'l ga ora:

matina xe, e sera,
e xe el bel chiaro giorno.
E mi son qua de passa
mile ani; e go 'torno,

con mi, mia molge giòvine,
e i mii fioi grandi, e anca
sì, putei; go mia mama
de mi plcio e po' bianca

cara vècia; e Tandina
puteleta e po' dona,
co' la su' Rina è mia;
e ela sèria nona.

E stemo insieme, e tuti
insieme spassegiemo;
e se metemo in tola
e magnemo e bevemo

pulito; e se vardemo
un co' l'altro nel viso;
e in pase se parlemo;
e semo in paradiso.

Nel finale di questa lirica, improntata ad un accento « casalingo » non più esteriormente visivo e descrittivo, come avveniva nei componimenti de *Il mio cuore e la mia casa*, si invece tutto interiore, ideale, « metafisico », e caratterizzata da una sorprendente sublimazione fantastica (ma pur ricca di umane ripercussioni e risonanze) dei sentimenti, è da notare l'affettuosa insistenza dell'« insieme » e dei verbi plurali (« spassegiemo », « se metemo », « magne-

mo », « bevemo », ecc.), divenuti parole tematiche in questo mirabile « spaccato » domestico.

Ne *La casa incantada* il poeta riesce a trovare la sua pace in un luogo sospeso tra la realtà e la fantasia, in una casa fatata, « surreale », con delle mani invisibili che preparano il letto, e simile, vorremmo dire (ed è questo un raro caso di letterarietà, in un poeta poco o nulla « letterario » quale il Giotti), al palazzo di Psiche, nella favola apuleiano-firenzuolesca.... Una minor tensione poetica si avverte ne *La casa* (« Mia casa, messa in alto / come un nido de usei... ») e ne *La porta serada*, in cui riappare il tema-mito della casa; al quale si intrecciano altrove quello del dolore e della morte (*Putela che dormi*, ove è lecito cogliere l'eco sgomenta del secondo conflitto mondiale); quello del cuore selezionatore, nella vita, dei ricordi lieti dai tristi (*El cuor*, con la sua caratteristica vena introspettiva, tra pensosa e vivacemente arguta e quasi monellesca); quello dell'incontro del poeta, in un'aura di sogno, con la vecchia madre (*Co' mia mama*); e quello della nipotina (*Con Rina*). In *La mama e l'utuno* è invocato il ritorno dei figli dalla guerra; in *Foi de album* (specialmente nel secondo) c'è qualche fuggevole accento descrittivo; e nella lirica *Utuno*, che apre la raccolta, ricorrono alcune impressioni e riflessioni stagionali, permeate da un senso di profonda tristezza: ne sono indice « le làgrime longhe / de piova su le lastre » e « el lamento del vento », con l'esito patetico-melodico della rimalmazza.

Dopo *Sera* era assai difficile, se non addirittura impossibile, anche per un poeta della statura del nostro, procedere oltre; ed infatti il suo ultimo libro, *Versi*, nonostante varii componimenti assai notevoli, ci sembra inferiore a *Sera* e non rappresenta, secondo noi, un ulteriore momento nella lirica giottiana. Tra le cose migliori citeremo, ad esempio, *In un dopopranzo de istà*, in cui riappare il Giotti descrittore dei fanciulli che giocano, con in più una nota di pacata, bonaria saggezza; *In un giorno de utuno*, col motivo del rifrangersi del tempo sullo stato d'animo; *In riva*, tutto risolto in un'ariosa prospettiva paesistica; e, soprattutto, *In una mattina in riva*, ove ritorna il contrasto fra la realtà e il sogno, vagamente simboleggiato nella « navisela », che suggerisce al poeta un desiderio di serena evasione:

Ghe xe 'na navisela sul mar blu,
e su, in zima del monte, xe un paeseto
nel sol, contro grandoni bianchi nùvoli.
E un altro mi che xe in mi, lu' el voria
mèterse drento in quella navisela
e andar andar su la mareta alegra;
e anca andar el voria lontan là suso
in quel ciaro paeseto.
E mi, ridendo, ghe digo de no,
e lui me ridi e el me disì sì sì.

C'è anche, in *Versi*, qualche accento nuovo: alludiamo, in particolare, al motivo dell'amore, onde l'autore si sente sfiorato: un amore tutto amicale

e confidenziale, mai scompagnato dalla saggia e tranquilla consapevolezza del « muro » (valicabile solo nel sogno), che separa la giovinezza dalla vecchiaia (A....).

Al volumetto di *Versi* si collegano le *Quattro poesie* pubblicate nel *Belli*:⁷ *Scarozzada*, *Ziel*, *Vècia mòglie* e *Davanti el mar*. Ne riporteremo la terza, ove è ripreso un motivo già presente in *Marzo* e in *A Nina*, ma con in più una nota delicatissima di affettuosa intimità (quella del « respiro ») e quel mesto pensiero della morte ch'è attenuato, nella « vècia moglie », dalla vicinanza del marito:

La xe in leto, nel scuro, svèa un poco;
e la senti el respiro del mari
che queto dormi, vècio anca lui 'desso.
E la pensa: xe bel sintirse arente,
'sto respiro de lui, sentir nel scuro
ch'el xe là, no èsser soli ne la vita.
La pensa: el scuro fa paura: forsi
perché morir xe andar 'n un grando scuro.
'Sto qua la pensa; e la scolta quel queto
respiro ancora, e no' la ga paura
no' del scuro, no' de la vita, gnanca
no del morir, quel che a tuti ghe 'riva.

In questa lirica, in cui si fondono stupendamente, in « classica » misura, esperienza di vita, umanità, saggezza e nitidezza ed evidenza di rappresentazione, il Giotti pronuncia una delle sue più alte e intense parole, affermando la resistenza o la difesa — e trattisi pure di un'illusoria difesa — opposta dalla vita degli affetti e dalla solidarietà familiare all'insidia fatale della morte.

Tale è l'itinerario lirico di Virgilio Giotti, quale risulta dall'esame delle diverse raccolte e di quei « momenti » spirituali ed artistici, cui le raccolte corrispondono: itinerario che rivela, come si diceva in principio, un'interiore, costante coerenza di motivi, di sviluppi e di toni. Ora, se vogliamo dare uno sguardo complessivo all'opera giottiana e coglierne il significato essenziale, possiamo dire che il nostro autore ha saputo sollevare e redimere in poesia la sua intera esperienza di uomo: di « uomo fra gli uomini », per giovare di un'espressione dello Slataper,⁸ ossia rivolto non già ad esaltare solipsisticamente se stesso, sì invece a far sentire costantemente quel saldo vincolo, che lega la sua individuale umanità all'umanità di tutti. Pertanto quello che abbiamo definito l'« autobiografismo » giottiano include

⁷ III (1954), n. 4, pp. 50-51. — Mentre correggo le bozze leggo in « Paragone » (VIII, 1957, n. 90, pp. 47-48) altre tre liriche del Giotti, e cioè *Felicità e malinconia* (ottobre 1944), *Ciaro de luna* (1955) e *Ritrato de ragazza* (1956).

⁸ *Il mio Carso*, 4ª ediz., Roma, « La Voce » Soc. An. Editrice, 1920, p. 116. La medesima espressione ricorre anche nella *Sesta fuga (Canto a tre voci)* di Umberto Saba (« Esser uomo tra gli umani, / io non so più dolce cosa »), attestando così certe analogie tematiche e formali spesso riscontrabili nei contemporanei autori triestini e riconducibili al comune clima umano e letterario in cui essi vivono e scrivono.

una visione comprensiva — saggia e buona, pur se triste — dell'intera vita e si manifesta, oltre che nel ristretto ambito degli affetti familiari, in un amoroso trasporto verso la natura ed il mondo, si volge con un moto di fraterna commozione alla povera gente, si fa accorato e pensoso nell'affrontare il tema della morte e del mistero che incombe sull'esistenza. Questa è l'« umanità » di Virgilio Giotti: il quale, come il « marzo bel » così finemente evocato in *Colori*, è riuscito a fare anche lui « coi su' colori » un « paradiso », ovvero, fuor di metafora, a creare con i suoi « versi pici e tristi » un lirico « mondo », quale abbiamo procurato di studiare in queste pagine. Un mondo in cui ognuno di noi può ritrovarsi, perché fondato su un supremo, non perituro valore: quello della poesia.

BRUNO MAIER

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Virgilio Giotti è nato a Trieste il 15 gennaio 1885, e ivi è morto il 21 settembre 1957. È vissuto a Firenze dal 1907 al 1920.

O p e r e . — *Piccolo canzoniere in dialetto triestino*, Firenze, Gonnelli, 1914; *Il mio cuore e la mia casa*, Trieste, Editrice la Libreria Antica e Moderna, 1920; *Caprizzi, canzonete e storie*, Firenze, Edizioni di « Solaria », 1928; *Liriche e idilli*, Firenze, Edizioni di « Solaria », 1931; *Colori*, Firenze, Parenti, 1941; *Colori (tute quante le poesie [in dialetto])*, Padova, « Le tre Venezie », 1943; *Sera*, Trieste, Tipografia e Litografia Moderna, 1946; *Sera*, Torino, De Silva, 1948; e *Versi*, Trieste, Edizioni dello « Zibaldone », 1953.

C r i t i c a . — *b.* (= S. BENCO), *I versi dialettali di V. G.*, in « Il Piccolo », Trieste, 21 novembre 1928; E. MONTALE, recensione di *Caprizzi, canzonete e storie*, in « La fiera letteraria », 2 dicembre 1928; N. SAPEGNO, recensione di *Caprizzi, canzonete e storie*, in « Leonardo », V (1929), n. 1, pp. 18-19; D. VALERI, *V. G.*, in « Le tre Venezie », VIII (1932), n. 3, pp. 169-70; E. MONTALE, recensione di *Liriche e idilli*, in « Pègaso », VI (1932), parte I, pp. 249-50; M. DAZZI, recensione di *Piccolo canzoniere, Caprizzi, canzonete e storie e Liriche e idilli*, in « Ateneo Veneto », CXXIV (1933), vol. 112, pp. 187-95; P. PANCAZZI, *G. poeta triestino*, in « Il Corriere della Sera », 22 dicembre 1937 (ripubbbl. in *Scrittori d'oggi*, serie quarta, Bari, Laterza, 1946, pp. 216-23); *b.* (= S. BENCO), « *Colori* », *le nuove poesie di V. G.*, in « Il Piccolo », 13 settembre 1941; *b.* (= S. BENCO), *Un giorno con G.*, in « Il Piccolo », 9 aprile 1944; [S. BENCO], *I nuovi versi di V. G.*, in « La voce libera », Trieste, 30 agosto 1946; M. FUBINI, *Poesia di G.*, in « Il ponte », IV, 1948, n. 11, pp. 1030-44; G. STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*, Milano, Garzanti, 1948, *passim*; D. VALERI, *Poesia di V. G.*, in « L'approdo », I (1952), n. 1, pp. 32-34; P. P. PASOLINI, *Introduzione a Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. DELL'ARCA e P. P. P., Parma, Guanda, 1952, pp. CI-CVI; P. P. PASOLINI, *Omaggio a G.*, in « Il Belli », Roma, III (1954), n. 4, p. 49; G. STUPARICH, *Ritratto di V. G.*, in « Il Belli », III (1954), n. 4, pp. 51-52; e numero speciale delle « Pagine istriane » (Trieste, ser. III, VII [1956], n. 26-27) dedicato a V. Giotti, con scritti di L. Anceschi, C. Antoni, S. Antonielli, E. Apih, U. Apollonio, M. dell'Arco, G. Citanna, S. Del Missier, F. Flora, V. Frosini, M. Fubini, O. Honoré Bianchi, L. Galli, G. Gasparini, B. Maler, B. Marin, E. Montale, S. Miniussi, N. Nichea, R. Pagan, P. P. Pasolini, A. Pittoni, E. Predonzani, P. A. Quarantotti Gambini, U. Saba, C. Segre, G. Stuparich, M. Szombathely, D. Valeri, N. Valeri, B. Ziliotto e con ricca bibliografia; e P. P. PASOLINI, *La lingua della poesia*, in « Paragone », VIII (1957), n. 90, pp. 66-77.

MISCELLANEA E VARIETÀ

LETTERE QUASI POSTREME DEL CARDUCCI

Molto diminuito l'interesse di questo volume di lettere del Carducci¹ rispetto ai precedenti, perché il Poeta molto raramente vi parla dell'opera sua o delle sue passioni. Il Carducci sta per toccare i sessanta anni, e per questo egli si presenta come rasserenato, e si limita soltanto a qualche osservazione epigrafica sugli importuni che non arrivano a intendere la sua posizione ideale. Per esempio, il 18 luglio del 1894, scrive a un tale Claudio Zirardini, che gli aveva chiesto la sua adesione per un monumento di Dante a Ravenna: « Né Dante abbisogna di avere, né Ravenna di fare un monumento. L'Italia si abbisogna di non distrarsi più in magnificenze a cui potranno pensare i posteri, i quali spero più forti più ricchi di noi, se anche meno citaristi e sofisti ». E ripeteva allo stesso, scrivendogli il 22 luglio 1894: « Dante ha per Monumento il mondo, Ravenna è tutto un Monumento ».

Poi vi sono le osservazioni sui luoghi di villeggiatura. In quegli anni il Carducci andava a Madesimo, e in una lettera del 10 agosto '94 scrive a Giacomo Zanichelli, osservando: « [qui] non è più Valtellina, ma abissinia [sic] e stagione delle piogge continuate ». Invitando Severino Ferrari, diceva: « Quassù si può aver freddo, ma si sta bene. Buon letto, modesto pasto, buon vino (cioè passabile). Ma provvediti d'una maglia di lana e d'un palton (come dicono i barbari) ». Parla poi del tipografo Casalini, direttore della tipografia Carnesecchi (che se non erro esiste ancora, per avervi io stesso stampato qualche volume per conto della Vallecchi); accenna a un discorso che Ferdinando Martini il 29 maggio 1894 aveva fatto sul Giusti, nell'aula magna dell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, in occasione delle onoranze al poeta promosse dall'Associazione della Stampa Toscana (vedi *Simpatie, studi e ricordi*, Firenze, Bemporad, 1909). Il Carducci così giudicava di quel discorso (lettera allo stesso Severino, del 16 agosto 1894):

Il Martini, nel suo discorso, disse, con purità francese, parecchie belle cose; ma egli in poesia ha, con tutta la moda nuova, di gusti vecchi; e non già di quelli di Dante e del Petrarca (non nominare Dio in vano), ma degli scolopi e dei barnabiti. E così era anche il Giusti. Il metro della sequenza applicato alla funeraria dell'Imperatore Francesco sta bene come parodia; in altre materie è mal usato. La pseudo-saffica la prese da Labindo; e sta, come parodia al solito, nel San Giovanni; sta, come lirica seria, nella poesia a Leopoldo II (Signor, depresso....); nelle altre stride, compresa la pur bella *Incoronazione*. E di metri in generale non capì nulla; anche quando gli martellava, meccanicamente, bene. E sempre gli nuocerà il suo gergo neoterico metaforico sciupante il toscano buono; e il suo simbolismo allegorico; e le sue figurette di cartapesta ecc.

Questo tratto non solo è un giudizio importante sulla poesia del Giusti, del quale oggi va tenuto molto conto, perché rappresenta in maniera assai decisa il superamento del gusto giovanile del poeta, ma perché colpisce e circoscrive esattamente quello che

¹ G. CARDUCCI, *Lettere*, vol. XIX, 1894-1896, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1957, pp. 350.

fu il gusto di Ferdinando Martini, gusto di francesizzante e di perpetuo scolaro degli scolopi e dei barnabiti.

Quanto alla fede religiosa del Carducci, devo raccogliere ancora quest'altra testimonianza, in una lettera scritta da Madesimo il 1° settembre 1894, a Paolo Tedeschi a Lodi: «A Dio voglio credere sempre più. Il cristianesimo cerco di intenderlo storicamente. Al cattolicesimo sento impossibile avvicinarmi con intelletto d'amore; ma rispetto i cattolici buoni». Il lettore forse ricorderà la nostra interpretazione, che il Carducci tenne sempre fede al Dio mazziniano, che egli celebrò nel discorso per la libertà perpetua di San Marino: il Carducci fu e si mantenne, e questa nostra tesi è stata accettata anche dai Gesuiti della *Civiltà cattolica*, aderente al deismo, molto diffuso nel secolo XVIII (cfr. «Civiltà cattolica», 1957, Quaderno 2571, pp. 309-10).

Per la Francia ci sono giudizi piuttosto mordenti e schietti, in una lettera scritta a Carlo Dejob, il 5 settembre 1894:

Noi italiani ricordiamo tutt'ora con gratitudine il Ginguené e il Fauriel da' quali i nostri padri e noi abbiamo tanto imparato, e ricordiamo con un po' di superbia gli anni della Ristorazione e del regno di Luigi Filippo quando i nostri classici e anche le opere dei viventi erano ristampate così bene in Francia. Noi leggiamo ancora quasi tutto ciò che si stampa a Parigi; anche il *decadente* (i giovani purtroppo leggono e imitano piuttosto il decadente che l'alto e sano francese). Io nel finito anno scolastico ho fatto un corso su Lamartine poeta. Ma voi, cari fratelli francesi, non leggete più come una volta i nostri autori; e però rischiate di capirci meno, e d'essere qualche volta ingiusti. Nobili ed eleganti eccezioni, Voi caro Signore, e il Sig. de Nolhac.

Giudizio del Carducci che può valere anche oggi nei rapporti tra gli studiosi francesi e la letteratura italiana.

A proposito della Repubblica di San Marino, il Carducci scriveva un'argutissima lettera a Cesira Siciliani, la moglie del filosofo: «Dalla Repubblica piccolina di 30 chilometri e novemila cittadini, del Santo scarpellino, salute! Non ho più voglia di tornare in monarchia, dove c'è tanta retorica e tanti ladri. Viva la repubblica!». Non ci sorprende poi un giudizio aspro su Ugo Ojetti: che egli non amò mai (e basta ricordare le sue pagine *Mosche cocchiere*). «Nessun dispiacere a me dà l'Ojetti. Mi fece rabbia la menzogna. Con la scusa di essere giornalista, affermare al pubblico di aver visto ciò che non s'è visto neanche da lontano! Ma chi è bugiardo è ladro, dice il proverbio; essendo giornalista, può essere anche ruffiano».

Ma, a contrasto di questo troppo aspro giudizio sull'Ojetti e sui giornalisti che amano inventare le loro «cose viste», vogliamo ricordare che il generoso versiliese si commuoveva ad alcune parole che scrisse Gabriele D'Annunzio, presentando *La canzone di Legnano*; così egli osservava in una lettera a Giovanni Pascoli, del 17 settembre 1896: «Il buon D'Annunzio mi ha commosso scrivendo tanto benignamente di me». Il D'Annunzio era pur il Musagete dei vari Ojetti.

Uno dei giudizi ritornanti in queste lettere è quello su Alfredo Panzini: scriveva il Carducci a Guido Baccelli il 18 settembre 1894: «Le raccomando vivamente la causa del Panzini, che fu uno dei migliori alunni della facoltà di Bologna, che in Milano s'è fatto benvolere e stimare dai migliori: posso citare i senatori Negri e Brioschi. Se non a Milano, veda di fargli avere un posto, anche di greco e latino, nei licei di Pavia o di Lodi». È impressionante anche il ricordo di tanti valentissimi professori, che si raccomandavano al Carducci per una qualsiasi supplenza: oggi non si degnerebbero nemmeno di occupare una cattedra universitaria alcuni giovani professori a spasso! Ma allora la ristrettezza stessa delle istituzioni scolastiche e governative, e la povertà congenita del paese riunito in nazione, inducevano i migliori ingegni a insegnare nel ginnasio inferiore o nel ginnasio superiore, o nel liceo; ed erano tutti soddisfatti. Basti ricordare che Isidoro Del Lungo è stato insegnante soltanto in un liceo di Firenze. Orbene, il Carducci raccomandava a Vittorio Bacci, provveditore agli studi della provincia di Roma, il giovane Antonio Della Porta (di cui ha parlato anche il Croce, nella *Letteratura della*

nuova Italia, vol. V), «avvocato, scrittore di versi buoni, assai culto, abruzzese, ma uscito dalle scuole di questa università, dove anche studiò lettere, ma che non ha titolo».

C'è una risposta epigrammatica a Ugo Brilli, in cui si parla delle epigrafi: «Odio le epigrafi per molte ragioni, ma specialmente perché sono un'opera di commissione. Si commette al letterato di far l'epigrafe come al marmista di fare il coverchio» (13 ottobre 1894).

Un ricordo della sua cara Maremma è nella lettera a Annie Vivanti del 26 ottobre 1894, quando la poetessa si trovava a New York.

Non più né anche un lupo. Dove quei poveri animali venivano a frotte nella sera urlando, ora fioriscono le viti ingiallite a questi giorni, e i ragazzi suonano il mandolino. Le vecchie querci secolari furono abbattute a suon di violino, or son più anni, e da per tutto olivi, frumento e orti. Solo nell'alto il verde cupo dei boschi; e qualche vecchio cignale, noiato del mondo, vi si ritira, come Chateaubriand all'abadia, fin qualche disoccupato non tiri a lui una fucilata. Non più bufali. Peccato! qualcosa manca. Ma il vino è in gran copia e bonissimo.

Su Quirico Filopanti, altre volte da noi ricordato per quel suo intervento veramente non molto intelligente a proposito dell'*Inno a Satana*, il Carducci scriveva ancora queste parole: «Niuno conserverà nella vigile anima con più devozione di me l'immagine dell'uomo, che rimane tra i più popolari e leggendarii dei grandi anni 1848 e 1849» (19 dicembre 1894). Su questo Filopanti, vero tipo di «repubblicano storico», è noto che anche Riccardo Bacchelli ha scritto delle buone pagine nel suo *Mulino del Po*.

Ci sono alcune effusioni del Carducci sessantenne contro la cattedra universitaria, che gli impediva di abbandonarsi del tutto ai suoi ozi creativi di poeta, o di letterato: «Bisognerebbe ch'io potessi dare un calcio alla ciarlatanesca e pedantesca cattedra, e molti calci a tutte le carogne de' professori e alle carognine degli scolari e mi ritirassi nella solitudine del monte e della maremma. Ma sono sogni. Mi bisognerà morire incavezzato alla greppia dei somari ruminanti le indigestioni di strame ufficiale e raglianti di fare la scienza. Anche poesia ne penso molta, ma disdegno costringerla in forme per consumo degli sfaccendati ignoranti. La penso per piacer di me stesso, e perfezionamento del mio io». Naturalmente questa rinunzia alla poesia è una rinunzia che procede da un ritegno molto più profondo: egli sentiva che aveva esaurito ormai il suo compito. E altrove scrive: «Io vorrei trovar modo di non esser più professore, perché ho chiacchierato anche troppo, e sento che farei meglio a scrivere in solitudine. Anche quella della cattedra è una ciarlataneria». Così ad Adriano Lemmi, l'11 settembre 1895.

Troviamo un curioso sfarfallone, in una lettera a Giulio Gnaccarini, del 13 luglio 1895: egli scriveva scherzosamente al genero: «S'io son fatto romano, e tu lombardo: come diceva quel tale troppo famigliarmente all'Aquilano». Ma se ben ricordiamo questi versi sono di Cecco Angiolieri, che se li scambiò con Dante Alighieri, nel famoso sonetto «Dante Alighier, s'io son bon begolaro, | Tu mi tien bene la lancia alle reni....». E poi l'Aquilano, può essere veramente Serafino Aquilano, il quale è nato nel 1466? È probabile che il Carducci celiasse, e trasportasse nel tempo il verso: a meno che si riferisca a un qualche autore che ha ripreso il verso angiolieresco, in tempi posteriori, indirizzandolo all'Aquilano, per l'appunto a Serafino. Ma pensiamo meglio che possa trattarsi (se non di una trascrizione sbagliata del testo della lettera) di un *lapsus* del Carducci, che scrisse «Aquilano» intendendo di scrivere «Alighieri».

È molto significativo un commento che il Carducci fa ad un famoso passo dell'*Ode alla città città di Ferrara* (lettera al Nencioni del 21 luglio 1895):

Nell'ultima parte io credevo di aver nel Tasso rappresentata l'Italia fatalmente devota alla decadenza dopo il Concilio di Trento; il passaggio dal Rinascimento — accennato nella prima parte — alla reazione cattolica. Ma certo non mi son fatto capire.

Era meglio se non facevo nulla. Non sapevo come finire. L'ode era stata concepita sotto quell'impressione, come si vede da alcuni versi del principio.

E curiosa la citazione di una fonte, per commentare la « tedesca rabbia » del Petrarca: l'espressione sarebbe stata adoperata prima « da Arrighetto da Settimello, nel secondo *De diversitate Fortunae*, dove, alludendo, credo, a un passaggio di Federico I per la Toscana (1184 o 1188?) scrive: ' Et quotiens rabies saevit germanica tuscis oppida testantur levia, fracta fides ' ». Evidentemente in quel periodo Carducci e il suo scolaro (Severino Ferrari, a cui è indirizzata la lettera, del 30 luglio 1895), stavano ancora lavorando al Petrarca, per il commento notissimo, uscito nel '99, presso il Sansoni.

Siamo tentati di riferire adesso un giudizio feroce contro gli Svizzeri: ne abbiamo sentiti di analoghi da altri grandi spiriti, che non amano il neutralismo bottegaio anche se onesto di quel paese. Parlando degli alberghi poco felici di Courmayeur, il Carducci riferisce quello che è il giudizio di molti villeggianti. « Dicono: oh se qui ci fossero gli svizzeri a tenere gli alberghi! Io ringrazio che quei vili repubblicani rimangano a impiastricciare le loro selve, e a far pagare cinque centesimi dove cacano le loro vacche. Questa valle non ha bisogno di Gessner ».

Il Carducci, è noto, amava come tutti gli idealisti molto le donne, ma non amava troppo le donne letteratesse, anche se la sua Lidia era una specie di *bas-bleu*. Un riflesso di questi suoi umori l'abbiamo in una lettera a Guido Biagi, del 2 novembre 1895, dove sconsiglia energicamente di far commentare l'Ariosto da una donna. « Quanto all'Ariosto, non mi pare che debba fare buon effetto sul pubblico il vederlo commentato da una donna. Né io amerei dare un autore così importante come esperimento a una principiante ». È lecito dire che anche l'autore di questa rassegna esprime spesso giudizi analoghi sulle donne? Dobbiamo dire che per questo anche il Carducci fosse un anti-democratico? No: non si tratta del sesso, ma il Carducci si rendeva conto delle difficoltà che un commento all'Ariosto implicava. La natura come natura pone delle differenze, perché per la stessa ragione non si può per malinteso spirito democratico equiparare un uomo d'ingegno e un mediocre. Del resto mi è capitato di leggere un giudizio di non so quale donna, nella vecchissima decrepita « Nuova Antologia » (questo nostro giudizio sulla decrepitezza di quella rivista risale al 1930), un giudizio in cui si falsificava il testo di un mio articolo raccolto in *Carducci senza retorica*. La pitonessa parlava addirittura di « una tetra svista », quando io non ho mai detto che il Carducci si volgesse alla letteratura francese o alla letteratura tedesca per influenza della Lidia, ma semplicemente ho affermato che il poeta nostro coltivò molto le letterature straniere, e principalmente l'inglese, in compagnia e in consonanza col gusto dell'amica, anche se veniva polemizzando con le obiezioni della sua donna. E la mia barbassora scrive: « Tetra svista! ». Evidentemente anche quell'aggettivo *tetra* non è suo, ma di qualche anonimo e tetro revisore letterario della rivista, che deve avercela col direttore di « Belfagor » per i suoi umori avversi alla letteratura settecentesca delle « cicalate » accademiche.

Ci sono poi alcune recriminazioni contro gli editori, ma soltanto per il ritardo con cui curano le edizioni dei volumi dei loro più cari autori. Il Carducci se la prende ad un certo momento proprio con la casa Sansoni, ma per conto della vedova di Alberto Mario. « Né il Garibaldi con Treves — sono parole della White Mario — né il Mazzini con Sonzogno, né tutti i libri fatti con Barbèra mi han dato insieme i fastidi rompitema di quel libro che si tiene in aria da due anni, e non è ancora al secondo foglio. Ho la testa cosiffatta che non posso fare due cose alla volta, e quel che fo, fo di getto. Ora quel libro mi è uscito dalla testa: non potrei ripetere note, ecc. ecc. ». E il Carducci chiosa: « E ha pienamente ragione. Così non si può andare avanti, né per l'economia del lavoro, né per l'economia dei lavoratori. Bisogna provvedere. Io non voglio fare più cattive figure ». Valgono questi esempi lontani a far intendere meglio agli editori d'oggi che i ritardi deplorati dagli autori nella stampa dei loro libri non sono dovuti a va-

nitosa e capricciosa impazienza, ma proprio all' e c o n o m i a loro di lavoratori. Non si possono impostare altri libri, se prima non si sono battezzati quelli che stanno per essere pubblicati. Ma gli editori, alcuni si intende, fanno orecchio da mercante, e questa volta la metafora va assunta nel suo significato realistico ed estensivo. Orecchio da mercante, perché i mercanti non sono solo quelli che come il padre di Ludovico vendono panni.

Ma perché i tipografi non rimangano troppo male di questa uscita del Carducci, ricorderò che egli parla con molto rispetto di quel tal Casalini, della tipografia Carnesecchi. « Il Casalini è una brava persona, e buona è la tipografia. Ma gli indugi e le lentezze nuocciono a tutto e a tutti » (lettera a Guido Biagi del 4 giugno 1896).

Il fascino di queste lettere del Carducci, per gli uomini della mia generazione, che si attaccarono nella loro adolescenza un po' agli ultimi carducciani, consiste anche nel ricordo di molti nomi, che sono spariti un po' dalla memoria di tutti, come quel Gaetano Imbert, duca, che fu preside al liceo Cutelli di Catania, da me conosciuto per caso nel 1910, e che poi venti o trenta anni fa venne a studiare ancora nelle biblioteche di Firenze, ma, completamente smemorato della sua vita passata e dei suoi discreti studi sul Seicento. Vi sono ricordati poi molti, come Francesco Torraca, Vittorio Fiorini, Giuseppe Chiarini, quali direttori generali del Ministero della Pubblica Istruzione. Però sorge il rammarico che per posti così importanti nell'amministrazione scolastica, assegnati allora ad uomini di alta levatura scientifica, bastino ora i vari Padellaro, o quegli ispettori centrali che non sanno di greco e di latino, e mandano i temi sbagliati alle commissioni nazionali. Del resto tale tradizione « dotta » è durata fino ai Guido De Ruggiero e ai Mario Vinciguerra, che furono impiegati al Ministero della Pubblica Istruzione, e a Angelo Andrea Zottoli, i quali per una ragione o per un'altra poi se ne allontanarono o ne furono allontanati. I nuovi tempi non erano favorevoli all'alta cultura e si cominciava a prediligere giustamente la specializzazione.

Vogliamo ricordare anche le reazioni del Carducci alla notizia della sconfitta d'Adua: ecco un po' tutta la lettera, del 5 marzo 1896, che è un documento veramente interessante:

Il 29 febbraio a ore quattro pom. il Ministro della guerra riceveva un telegramma dal generale Barattieri annunziante: che egli stava fermo alle sue posizioni, non credendo dovere o potere attaccare, aspettando i rinforzi, ecc. In vece, che che fosse, che che succedesse in quella testa o in quella anima, egli chiamava non un consiglio, ma ufficiali superiori uno a uno (verso sera) chiedendoli del loro parere sull'attacco. Tutti lo sconsigliarono e più di tutti Salsa, vecchio nella campagna d'Africa; il quale gli propose di sentire altri sette ufficiali, come lui, esperti per il soggiorno africano. Il Barattieri fece un abbozzo e un disegno in fretta, e ordinò la marcia. Dieci ore di marcia notturna. Albertone si spinse un po' troppo avanti; ma poteva essere rilevato da Arimondi, se la colonna di questo non fosse stata avviata, necessariamente per l'indirizzo militare, in terreno asprissimo, difficilissimo, impraticabile, dove le artiglierie non potevano manovrare, dove le truppe non potevano avanzare: due ore doverono stare con l'arme al piede, sentendo attaccate e circondate le colonne Albertone e Da Bormida. La colonna Da Bormida, dopo dieci ore di marcia, combatté dieci ore, tutto il giorno; consumò gli ultimi cartocci per l'artiglieria. *Non è vero che i bianchi si sbandassero.* Tutti combatterono. La colonna Arimondi fu avvolta, ecc., e poi le altre. Da Bormida fu veduto dai soldati morto sul campo. Sono morti (si tiene per fermo) Arimondi e Albertone. È morto Galliano. Il generale Barattieri si ritirò che la battaglia non era consumata, e fece una ritirata di 104 chilometri. Pare impossibile. Io non ci credo. Ma così mi afferma il generale Mocenni. Ora Barattieri non fu destituito, ma è messo in disponibilità. E così perché in guerra sono sospesi i privilegi parlamentari, potrà e dovrà essere chiamato innanzi al consiglio di guerra, e peggio. L'espressione è: « Questo c..., questo p... si è portato peggio di Persano ». Crispi e Mocenni dimani manderanno ai presidenti dei due rami del Parlamento tutti i dispacci, tutti i telegrammi scambiati tra Roma e l'Africa.

Crispi e Mocenni avevano pensato a Baldissera sino dal 23 dicembre. Il 25 dicembre Mocenni ebbe un colloquio segreto, che nessuno seppe, a Montereccioni. Doveva parere che il Ministro fosse a far pasqua nella sua campagna e nella sua famiglia. E fu per lunghe ore con Baldissera, sconosciuti, in una locanduccia di Montereccioni. Baldissera oppose non parergli opportuno levare il comando così a un generale, che da

tre anni ecc., che aveva riportato vittorie ecc., amato dalle truppe e quasi popolare in Italia. Che si sarebbe mai detto se...? Insomma, non volle accettare. Ultimamente gli fu comandato. Ed egli obbedì. E partì. Non doveva essere conosciuto. Certo Barattieri, quando pensò lo sciagurato attacco, non sapeva che veniva Baldissera a sostituirlo e a prendere il comando. Forse egli, deputato e uomo politico (Dio guardi dai generali politici) pensò che il cinque si riaprirebbe il Parlamento. E tentò il colpo per la gloria!!!² Oggi Baldissera è all'Asmara, dove potrà raccogliere e conservare e resistere: si dice luogo fortissimo, ricco d'acqua, imprendibile (?) anche a truppe europee. La congiura dei senatori aveva tentato una specie di pronunziamento verso il Re in adunanza privata, a cui avevano invitato i colleghi, oggi ore 1-2 e mezzo. S'è ridotto a un voto accademico anodino. Energico Cambrai Digny, e qualchedun altro. Io ho detto che non era della mia natura dare il calcio all'asino, ecc. Alle tre e un quarto il Ministero è venuto annunciando aver riposto i portafogli nelle mani del re. Nessuna parola. Silenzio rispettoso e decentissimo. Poi molti e molti senatori si sono stretti intorno ai ministri. Crispi mi ha abbracciato, dicendomi: «Caro Carducci, ti auguro tutte le felicità che tu meriti». Blanc (non per quel poco che avevo fatto in senato, adunanza privata, che non potevano saperlo, ma forse per il discorso)³ mi ha stretto più volte la mano, dicendomi, «Caro, caro, caro...». Mocenni a me e a pochi altri ha fatto tutto il racconto che ho raccolto alla peggio in queste pagine. Ma avrei anche da aggiungere. Per ora non altro. No, no, gli italiani non si sono sbandati. I nostri generali, Da Bormida per primo, sono morti da prodi. Ma, per Dio, che si debba sempre morire! e non vincere per colpa.... Ho scritto alla peggio, perché l'animo mio è fieramente agitato.

La lettera è indirizzata a Cesare Zanichelli, e noi l'abbiamo voluta riferire perché potrebbe sfuggire agli storici del Risorgimento. Superfluo ricordare che il Carducci continuò ad esprimere giudizi deferenti e rispettosi verso il Crispi, mentre si dichiarò avverso al ministero Di Rudinì, e canzonò quei suoi adepti, che si fecero «dirudinisini». Ma perché non paia che noi si lodi indiscriminatamente il Carducci, osserveremo che ci fa una certa impressione il tono troppo reverenziale che egli ha per i personaggi d'autorità del suo tempo. Il suo monarchismo e il suo crispismo erano innanzi tutto omaggio a tutte le idealità della borghesia fine di secolo, contro la quale aveva pur volto la sua Musa giambica di «radicale» e di «populista».⁴

LUIGI RUSSO

BILANCIO DI TURATI

Un'osservazione sagace, ed in parte non sufficientemente colta ed approfondita, di Aldo Garosci¹ «Forse ci separa dall'era socialista una barriera più profonda che dall'età liberale», potrebbe servire, a mio credere, come epigrafe e come compendio di tutto

² Vedi Edizione Nazionale, XXV, 316.

³ Ricordiamo che qualcosa di simile è avvenuto nel periodo della battaglia di Caporetto. Mentre il nostro esercito arretrava, un ministro della Guerra, con frasi altisonanti concionava in Parlamento esaltando la fermezza delle nostre armi. Il ministro, smentito dagli avvenimenti, riceveva una qualche ricompensa.

⁴ Il Direttore della Zanichelli, il Della Monica, mi ha gentilmente mandato in bozze le lettere del 20° volume; ma non ho voluto parlare di esse, perché il vol. 20° e il 21° costituiscono ancora un altro gruppo di scritti o di regesti, meritevoli di una più riposata attenzione.

¹ In *Pensiero politico e storiografia moderna*, Pisa, Nistri - Lischi, 1955, p. 69. Meno stringente ci sembra l'accostamento istituito dal medesimo A. (p. 79) tra il Turati come singola personalità umana da un lato, l'Hugo ed il Manzoni dall'altro: dove il parallelo può reggere, quantunque piuttosto facile, col secondo, grazie alla comune origine regionale (bonomia, buon senso ecc.) ma appare, nella sottintesa intenzione dell'A. (teatralità, sentimentalismo filantropico ecc.), forse eccessivamente severo, con l'altro nome, nei confronti del Turati. Esattissima comunque è la determinazione preminentemente letteraria, e sia pure il termine non inteso nell'accezione svenevole ed inzuccherata alla De Amicis, della politicità del Turati, e, conseguentemente, del suo socialismo: si ricordino i giudizi di Arturo Labriola («il radicale radicalmente filosofo di Milano») e di Gerolamo Lazzeri («l'artista del socialismo»).

il presente studio. E indubbio infatti che, mentre la cultura liberale ha mantenuto, grazie al Croce, un'agilità di adattamento ed una capacità di penetrazione nelle strutture del mondo moderno che le consentono di sopravvivere, ancorché tempestosamente, al dileguarsi degli istituti e della mentalità su cui aveva edificato la sua rapida, fiorente fortuna d'anteguerra; mentre il marxismo comunista, snaturato, forzato in mille modi a fini di parte, in via di esaurimento nella sua vitalità di proselitismo genuino, appare tuttavia attestato su posizioni di salda resistenza che gli permettono una presenza ininterrotta ed attiva nello svolgersi del pensiero contemporaneo; mentre lo stesso cattolicesimo politico, certamente il meno ricco di fermenti autentici ed originali, sa sviluppare nella prassi di governo le conseguenze di un sapiente, duttile eclettismo di contributi e di esperienze; il socialismo, al contrario, rivela con allarmante persistenza una sua sostanziale povertà di ripensamento ideologico, una timidezza ed un impaccio a porre una propria decisa e coerente alternativa di pensiero ancor prima che di potere, una contraddittorietà spesso di atteggiamenti, talora di fini. Ciò che non è la pulsante nebulosa da cui erompe la luce dell'idea chiara e distinta, bensì ha tutta la greve uggia della nebbia vespertina, allorché non ci si sa riconoscere e si procede a tentoni, con la preoccupazione assillante ed esclusiva di scampare la vita, nel timore della tenebra imminente. Per uscire dalle similitudini letterarie, insomma, il socialismo non ha saputo elaborare modernamente una sua propria dottrina, o quanto meno una norma d'azione valida per un periodo che non sia quello circoscritto di una legislatura o persino di un intervallo congressuale,² né ha avuto la franchezza e la fermezza di ricondursi alle sorgenti del proprio cammino, di riprendere e sviluppare conseguentemente il discorso interrotto dal fascismo. E ciò, con tutta evidenza, perché ha giudicato quel linguaggio non consono alle esigenze dei tempi e quella tattica inadeguata allo smisurato allargarsi dell'orizzonte politico ed approfondirsi dell'intensità dell'istanza sociale. Fino a che punto tale diffidenza è giustificata? O in altre parole: deve veramente l'esperienza socialista prefascista considerarsi come un circolo in sé concluso e, peggio, esaurito ed estinto sicché convenga, anzi occorra, riprendere il lavoro dalle ceneri? O sopravvive qualcosa che non è morto, che non può morire, e che è demerito o colpa dei socialisti odierni aver trascurato o dimenticato? Quanto, finalmente, in questa ripulsa che non ha generato, si badi, alcuna vera fecondità e novità originale,³ obbedisce ad un atto volontaristico e quanto al contrario soggiace ad una necessità oggettiva?

È evidente che la risposta a simili quesiti, o quanto meno l'interpretazione di essi, postula un esame spassionato dell'opera di colui che di quell'esperienza fu non solamente il principale artefice ed attore sul piano pratico ma anche, senza dubbio, il più vigile e geloso custode, come di un patrimonio ideale misconoscibile ma non perituro: vale a dire di Filippo Turati. È opportuno sottolineare, a premessa di quest'indagine e contro superficiali stroncature giornalistiche, la coscienza fortissima, che il Turati ebbe sempre, della validità non soltanto politica e contingente, ma ben duratura, del suo riformismo: e di come esso si identificasse semplicemente col socialismo, e quindi col partito, e non ne rappresentasse già una tendenza.⁴ Da questa constatazione discende una conseguenza

² Il discorso, com'è ovvio, si aggira su termini generalissimi, culturali e politici più che parlamentari, che prescindono quindi dalle scissioni, dalle oscillazioni e dalle angustie perpetue del campo socialista in quest'ultimo decennio. Questo agitato sviluppo viene peraltro implicitamente illuminato nel testo.

³ Si veda, tanto per fare un esempio, il mucchio di cenere spenta che i socialisti hanno potuto (o potranno) raccogliere dietro la facciata del movimento meridionale di « Rinascita » che pure avrebbe dovuto rappresentare la più imponente trasposizione pratica delle premesse rivoluzionarie del Gramsci.

⁴ Questa precisazione è contenuta in tutte lettere nel quinto capoverso dell'o. d. g. Bonomi, presentato ed approvato con 456 voti al congresso di Imola del settembre 1902, più volte rammentato dal Turati come una tappa miliare nel cammino del socialismo italiano e svoltosi, è bene ricordarlo, nel pieno del grande riformismo giolittiano: « Il congresso afferma che l'azione del partito è riformista perché rivoluzionaria, e rivoluz-

di grandissimo peso: che cioè il partito andasse attentamente e continuamente distinto dal proletariato in senso generico, ne venisse sottolineato con estrema energia il carattere rigorosamente politico e parlamentare, combattendo senza esitazione quei tentativi che da destra o da sinistra si compissero per rovesciare questo spartiacque e sboccare in una identificazione assoluta e completa.⁵ Non per nulla le tre personalità contro le quali il Nostro ha più vigorosamente avventato gli strali della sua penetrantissima, mordace polemica sono state, in prosieguo di tempo, Labriola, Salvemini e Bissolati. Non paia paradossale ed avventata, quest'affermazione: essa s'inquadra perfettamente nella premessa che abbiamo delineato, che ci sembra fondamentale e che non è arduo svolgere storicamente ed illustrare: essa, d'altro canto, contiene in germe quelle limitazioni strutturali e quella particolare visione della vita politica nelle sue interferenze sociali che a più riprese, malgrado delusioni e sconfitte, è stata sperimentata e tuttora vigoreggia fiorentissima un po' dappertutto, anche nell'estrema sinistra.

Se si considera in parallelo l'azione svolta dai riformisti nei confronti rispettivamente del Ferri e del Labriola, quantunque essi abbiano contemporaneamente occupato la scena del socialismo italiano, si apprezzerà convenientemente la differenza di comportamento nei riguardi di correnti che pur transitoriamente confluivano all'opposizione e nella maggioranza. Contro il sindacalismo rivoluzionario e contro il mito dello sciopero generale espropriatore, la polemica di Turati è aspra ed implacabile, e mira scopertamente allo schiacciamento dell'avversario ed alla sua esclusione dalle file socialiste.⁶ Con Ferri, viceversa, sul terreno tattico e formale dell'intransigenza amministrativa e parlamentare, il dissidio si concretizza, da parte riformista, in un meditato appartarsi, nella creazione di un'esplícita organizzazione di corrente, cioè di un vero e proprio partito (l'autentico socialismo!) nel partito, in attesa che l'effimera infatuazione si dilegui e ceda il posto, attraverso l'eclettismo di Morgari, accettato come un male necessario e transitorio,⁷ al trionfo incondizionato del riformismo.⁸ A limitare quest'ultimo ed a svisarlo

zionaria perché riformista, ossia è azione di partito semplicemente socialista». È notevolissimo il rilevare come l'o. d. g. avverso Ferri (279 voti) ammettesse viceversa l'esistenza delle tendenze, pur negando che da essa l'unità del partito potesse esser posta in pericolo. Si ponga attenzione a distinguere l'unitarismo tattico di Turati da quello aprioristico di Bissolati come da quello sentimentale di Serrati: su questi ultimi ha pagine limpidiissime, alle quali rimandiamo, Gaetano Arfè, nella sua «Storia dell'Avanti!».

⁵ Al congresso di Firenze, nel 1908, Turati sottolinea con insolita vivacità il significato del classismo socialista («Non può il socialismo temere di essere troppo operaio.... La Confederazione Generale del Lavoro è la corrente più determinata e più forte del movimento proletario»): ma sono affermazioni tattiche tendenti a svuotare da sinistra l'integralismo di Morgari, e contro le quali Turati reagirà con estremo vigore quando saranno riprese e condotte alle conseguenze ultime da Bissolati.

⁶ «Il X congresso nazionale socialista — era detto nella mozione di concentrazione approvata a Firenze nel settembre 1908 — dichiara incompatibili con i principi e con i metodi del partito socialista la dottrina e la pratica del sindacalismo rivoluzionario». Più oltre, peraltro, con la caratteristica preoccupazione riformista di lasciare la porta aperta ad una tattica futura, che può imporsi ma non si vuole prevedere, lo sciopero generale è considerato «arma pericolosa» limitatamente all'attuale periodo storico, e persino lo sciopero dei servizi nazionalizzati e municipalizzati (che «rappresenta non la lotta del proletariato contro una privata impresa capitalistica ma l'urto di una categoria contro la collettività») secondo una costante impostazione turatiana) è ammesso «per impellenti motivi [*sic!*] e quando ogni altro mezzo sia fallito».

⁷ Tutto l'intervento di Turati al congresso di Roma del 1906 è diretto ad una facile, ma non perciò meno poderosa, demolizione dell'equivoco integralista la cui validità contingente, peraltro (sanzionata con la confluenza dei voti da destra) è riconosciuta con un patetico atto di coscienza: «Se non abbiamo saputo bene manovrare le nostre forze, imputatelo a noi, alle nostre indecisioni, al nostro essere e non essere riformisti interi (*la critica di Salvemini*) o interi rivoluzionari o fedeli ministeriali»: l'integralismo valeva perciò come un passeggero, ma inevitabile, banco di assettamento.

⁸ All'indomani del congresso di Bologna, nell'aprile 1904, che aveva visto la vittoria del prudente centro sinistro di Ferri, 206 su 377 delegati riformisti si erano adu-

con immaginose ed apodittiche deduzioni, nella concezione di Turati, in realtà a svolgerlo ed arricchirlo secondo la logica di premesse fortemente sostenute, intervengono, in quel medesimo congresso di Milano del 1910 che dovrebbe segnare l'eliminazione definitiva delle tendenze, la voce di Salvemini e quella di Bissolati: la prima, per imprimere una caratterizzazione socialista, nazionale e perciò anche rurale e contadina, alla vecchia istanza democratica del suffragio universale, in nome di una presenza meridionale che l'iniziativa riformistica non poteva più precludersi ad ammettere, interpretare e svolgere; l'altra per sviluppare al massimo la capacità di assorbimento verso le categorie professionali ed intellettualmente qualificate, attraverso un'azione di rivendicazioni sindacali strenua e conseguente che sboccasse nella costituzione spontanea di quel «partito del lavoro», di quel tradunionismo, insomma, teorizzato da Rinaldo Rigola e che evidentemente capovolgeva i termini dell'impostazione riformista col differire ad un futuro più o meno prossimo la strutturazione politica di un momento preminentemente sindacale. Contro queste tendenze, Turati reagì con estrema violenza, prendendo personalmente e con decisione le redini delle relazioni e dei dibattiti congressuali in opposizione ad esse. Per tenacemente sordo, nonché ad approfondire, neppure ad intendere la realtà di un particolare problema meridionale⁹ e soprattutto la necessità e l'urgenza di un suo inserimento organico su piattaforma nazionale, Turati affronta direttamente Salvemini in un drammatico duello a Milano¹⁰ e praticamente lo elimina dal terreno dell'organizzazione socialista. Quando peraltro si tratta di concretizzare la tematica della vittoria riformista, egli non può fare a meno di ricalcare le vecchie vie democratiche,¹¹ senza riuscire ad evitare la fastidiosa alleanza della destra bissolatiana, contro la quale palesemente non valgono le preclusioni di carattere strettamente politico¹² od ideologico in senso

nati per coordinare, attraverso una commissione organizzativa, il lavoro dei circoli autonomi sorti a Milano fin dall'anno precedente a lato del *Tempo* di Treves, secondo esigenze dichiaratamente locali.

⁹ È facile, ma sintomatico, rilevare la persistente assenza fisica del Turati dal Mezzogiorno, così come delle assemblee congressuali del partito. L'uomo che nel 1895, nel pieno della reazione crispiniana, aveva contrapposto il Nord al Sud come l'incipiente civiltà alla putrefatta barbarie, che nel 1920 a Napoli non sapeva rilevare che la bruttezza delle donne, il mal servizio degli alberghi ed i bambini scrofolosi, così precisava il suo pensiero nella relazione pregressuale del 1910: «Non si nega che ad altre schiere di bisogni — artigianato, piccola proprietà lavoratrice, proletariato inorganizzabile delle economie primitive — possano, in cauti modi, volgersi le sollecitudini del partito socialista, sensibile al lamento di tutte le miserie e interessato ad accelerare e disacerbare, anche negli ambienti più arretrati, gli inevitabili trapassi dal vecchio al nuovo. Tradirebbe però esso il suo compito ove troppo si attardasse in queste cure e vi disperdesse troppe preziose energie».

¹⁰ Nella relazione pregressuale così acerbamente lo definisce: «Spirito superiore per tanti versi, la sua concezione socialista, come della più parte de' suoi conterranei, è pervasa dall'ossessione meridionalista. Il disegno della legislazione sociale, la fobia dell'opera delle nostre cooperative, la polarizzazione tutta politica e perennemente antiministeriale del suo pensiero, tradiscono questo localismo. La sua unità è l'unità di un moncone e sarebbe, se il partito lo seguisse oltre un certo segno, la soppressione di quello che in Italia, oggi, è più veramente socialista». Ed in congresso lo stigmatizza come «socialista dell'inesistente, della pura fantasia, del pensiero che si nutre di sé stesso»: e riprende con vigore l'impostazione polemica che abbiamo delineato nella nota precedente, cogliendo acutamente il nesso logico che collegava le separate opposizioni del Salvemini e del Bissolati: «Ispirandoci soltanto al criterio dei maggiori bisogni, delle maggiori miserie, noi diserteremmo il socialismo, noi faremmo opera semplicemente filantropica, noi ci confonderemmo col partito democratico».

¹¹ Il Congresso riconosceva e proclamava i seguenti quattro capisaldi di azione socialista, vecchi di almeno un ventennio: «Suffragio universale per ambo i sessi, con allargamento delle circoscrizioni, proporzionale, indennità ai deputati, garanzie di assoluta libertà di voto; arresto delle spese militari e successiva loro diminuzione; sviluppo della scuola e delle opere di cultura proletaria; assicurazioni sociali».

¹² Il congresso di Milano «invita le sezioni a considerare il pericolo del perdurare della politica dei blocchi», riservando alla direzione il diritto d'intervento e di veto

lato¹³ né l'assunzione, che stava però a significare la necessità da parte riformista di tenergli occhi aperti e di non lasciarsi sfuggire il controllo delle masse dietro suggestioni internazionaliste o sindacali, di Claudio Treves alla direzione dell'*Avanti!*. Molto sintomatico è in realtà il fatto che, malgrado l'insofferenza palese e la risoluta avversione alla destra, Turati non riuscisse ad erigere contro di essa una vera e propria barriera di esclusione senza giocare sulle vecchie sfumature localistiche o parlamentari, comunque superficialmente politiche, dell'intransigenza e del caso per caso: ¹⁴ dissenso d'opportunità, insomma, di tempestività, di apprezzamento,¹⁵ ma non certo nelle premesse logiche e nell'ineluttabile svolgimento di esse. Non è un caso che questa incertezza di elaborazione autonoma, questa persistenza a voler sanare i contrasti al lume della tradizione,¹⁶ consentisse, a Reggio, nel giugno 1912, di prendere l'iniziativa della scissione ad un gruppo ideologicamente molto nebuloso, capitanato dal Mussolini, improvvisa meteora della tribuna, e nel quale si annidavano i germi del futuro nullismo massimalista, del tutto privo di una propria capacità di concreta alternativa al riformismo, e sorto soltanto per riempire materialmente un vuoto di sinistra che il tatticismo riformista non si era curato di colmare. Questa origine piatta ed opaca della sinistra rivoluzionaria dalla comune incubatrice del partito, l'assenza in essa di una prospettiva che valesse a proiettare il partito stesso al di fuori delle logore logomachie sulle amministrazioni comunali,¹⁷ la sua assoluta incapacità a qualsiasi forma di reazione dinanzi ad un fenomeno disordinato ed ottuso, ma indicativo del grado di maturità e di consapevolezza delle masse, come la settimana rossa, la tumultuosità demagogica dell'organizzazione e della propaganda, valsero ad indurre i riformisti dell'immediato anteguerra, ormai liberi dalla concorrenza bissolatiana, combattuta con energia pari alla nebulosità degli scopi, ad una pacata considerazione degli avvenimenti, nell'attesa dell'esaurimento, sull'esempio del Ferri, della frazione vittoriosa e del suo capo.¹⁸

nelle situazioni locali; quello di Modena dell'ottobre 1911, escludendo la « insulsa ed inconcludente politica del caso per caso », esprimeva l'opinione che dovesse parimenti escludersi l'appoggio sistematico al governo Giolitti: col che si restava a mezza via nel mare delle buone intenzioni.

¹³ In questa linea sostanzialmente sterilissima quanto sintomatica per la denuncia dell'imborghesimento del partito si pongono i numerosi o. d. g. contro la massoneria, testa di turco della nuova sterzata classista, tutti ispirati da esponenti riformisti (Reina, D'Aragona, Chiesa e Mondolfo a Milano; Mazzoni e Zibordi a Reggio; ancora Zibordi ad Ancona).

¹⁴ Si vedano le deliberazioni riportate precedentemente in nota.

¹⁵ Il 1° aprile 1911, auspicando in polemica con Bissolati, e senza cogliere le profonde differenze d'ambiente, il « sindacalismo virile » sul tipo inglese o tedesco, Turati si chiedeva, impigliandosi in una rete inestricabile: « Partecipazione al potere? Si dovrebbe, forse; non si può, certamente. La logica è vinta dal fatto.... Non ancora! per tutto un periodo, per questa condizione di proletariato e di partito in Italia: e giammai! finché questa duri »: e prorompeva quindi in un'esclamazione patetica dov'era racchiusa tutta l'infecundità formativa del riformismo e la chiusura invalicabile che gli si prospettava: « Ah, se la fusione dell'ideale socialista nel movimento proletario fosse già piena! ».

¹⁶ L'o. d. g. Modigliani e quello degli organizzatori (Reina, D'Aragona, Calda, Quaglino, Verganini ecc.) entrambi soccombenti a Reggio contro l'intransigenza espulsiionista di Mussolini, « riservata a suo luogo ogni concreta decisione sulla tattica », riprendevano l'antica impostazione ferriana secondo la quale « hanno diritto di coesistere così la tendenza rivoluzionaria che quella riformista »: ma, ovviamente, si trasponessa la formula su un terreno ben più sostanziale di quello dell'intransigenza.

¹⁷ Il congresso di Ancona si aggirò pressoché esclusivamente sulla discussione dei problemi amministrativi sollevati dalla relazione di Arnaldo Lucci.

¹⁸ Quest'attendismo era cagionato anche dalla grave malattia di Turati: mentre Treves si limitava ad agitare una generica propaganda antimilitarista. Sul progressivo sganciamento del gruppo parlamentare dal controllo della direzione torneremo più avanti: e così sull'isolamento di esso dal giornale e conseguentemente dal contatto diretto con gli iscritti.

Quest'opera di presenza assidua, tenace, volta a volta determinante o discreta, in mezzo all'agitarsi delle tendenze in seno al partito, non toglieva, anzi agevolava al Turati una chiara e coerente visione del complesso della vita politica nazionale. Tutta la sua azione socialista, infatti, l'insistenza a sottolineare la nota strettamente politica di essa, senza però snaturarne il carattere classista, il rilievo conferito e l'autonomia sollecitata al lavoro del gruppo parlamentare,¹⁹ strumento indispensabile e decisivo a concretizzarla in termini legislativi, obbediscono alla precisa volontà di consentire al partito quella « funzione decisiva di propulsione » che sorriderà al Turati ancora nei mesi immediatamente precedenti all'avventura fascista. Questo ruolo di sprone, di pungolo, postulato nel socialismo, implica con tutta evidenza l'esistenza di una massa parlamentare qualificata che si muova nella direzione auspicata o almeno consenta a farvisi spingere. Giacché (e questa ci sembra la piattaforma più caratteristica del finalismo di Turati) egli non si pone mai, se non nel limbo ottimistico e pressoché mitologico della profezia e dell'augurio, il problema dell'assunzione integrale del potere e dell'instaurazione della società socialista, e ciò pur senza escludere, ben s'intende, il permanere della dialettica parlamentare. Turati è propriamente e rigorosamente « collaborazionista », fino all'ultimo: fautore di una coalizione indiretta, di una « concordia ordinum » solo superficialmente e formalmente differenziata: a lungo egli esclude una qualsiasi forma di partecipazione al potere, o confina questa eventualità in una nebulosa volutamente astratta:²⁰ ma costantemente il delinearsi della sua tattica socialista è subordinato all'esistenza ed alla vitalità di una democrazia avanzata di governo, che faccia da battistrada, da anticipazione, e consenta ai socialisti, volta a volta incitatori, fiancheggiatori o concorrenti di essa, ma mai sostanzialmente oppositori, di svolgere senza infingimenti la propria autentica propaganda di gradualismo riformista.²¹ Questo schema, che richiama le parallele giolittiane, ma postulando fra di esse, se non un incontro, un'interferenza ininterrotta, giustifica pienamente l'appagamento nutrito dal Turati e dai suoi dinanzi alla prassi di governo del Giolitti, che appariva chiaramente suggerita da esigenze di massa delle quali i socialisti avevano, o s'illudevano d'avere, il controllo, e quindi la capacità d'indirizzo e di direzione.²² Seguendo questo procedimento di « ordinata trasformazione », ragionava

¹⁹ L'autonomia del gruppo parlamentare era stata esplicitamente affermata fin dall'o. d. g. Bonomi, vittorioso ad Imola nel 1902, ribadita, pur attraverso le tortuose circonlocuzioni proprie dell'integralismo, a Roma nel 1906, e più chiaramente a Firenze nel 1908. A Milano, due anni più tardi, il Turati gettò però l'allarme sull'assenteismo e l'inoperosità dei deputati, fenomeno che restò caratteristico del gruppo socialista e si accentuò, naturalmente, nel dopoguerra, in ordine allo scetticismo massimalista nei confronti dell'azione parlamentare.

²⁰ A Bologna nel 1904, concedendo molto terreno all'intransigenza dell'ala del Ferri, il Turati affermava: « Bisognerà aspettare un secolo prima che un socialista in Italia possa onestamente andare ad un ministero »: e proseguiva, con una curiosa ed indicativa parafrasi « ante litteram » della formula famosa ed ironizzata della « rivoluzione a tempo opportuno » del Serrati: « Il proletariato sceglierà la sua ora, in cui verrà a transazione con le classi dominanti e parteciperà al governo ».

²¹ « Noi vogliamo al potere la democrazia — scrive Turati il 1° gennaio 1900 precludendo al nuovo secolo — perché alfine sia concesso a noi di essere socialisti, di agire come socialisti; di smetterla, una buona volta, di dover vivere ed agire come democratici »: ed a Bologna nel 1904 auspica senz'altro « un governo radicale ». Ma la formulazione più esplicita di questa tattica è contenuta nel discorso del 23 febbraio 1912 alla Camera: « Il riformismo.... presuppone che la borghesia queste intese agevoli dal canto suo; presuppone l'esistenza di una operosa e tenace democrazia di governo che oppugni, insieme a noi, tutte le forme di parassitismo, di militarismo, di reazione sociale ».

²² Giudicava il Turati, fin dal 1° luglio 1901, che il riformismo giolittiano fosse suggerito ed imposto da « un'effettiva pressione delle masse popolari » tale da giustificare quindi al socialismo il ruolo di più o meno latente ispiratore. Affinità notevoli di formazione e di temperamento avvicinavano d'altronde, al di là della politica, il Turati allo statista piemontese: fra le quali di non ultima importanza ci pare quella della comune riluttanza ai viaggi, all'orizzonte europeo, ai sostanziosi scambi culturali (Tu-

il Turati in virtù di un semplicismo solo apparentemente irresistibile e confortato dai fatti, sarebbe stato possibile al socialismo, secondo l'antica e sempre nuova astuzia dell'Orazio contro i suoi rivali albanì, affrontare separatamente e disarmare gli avversari politici²³ attraverso una coalizione iniziale di forze progressiste e democratiche dalla cui successiva disgregazione i socialisti sarebbero balzati fuori, forti di una lunga esperienza indiretta di legislazione e di governo e pronti quindi ad offrire o ad imporre all'inerte borghesia disorientata la propria protettiva collaborazione o — se necessario — risoluta direzione.²⁴ Il Turati non si avvedeva che le necessità parlamentari di questo fiancheggiamento senza sbocco di potere immediato avrebbero fatalmente imposto ai socialisti di rinunciare ai grandi temi di un'opposizione anche costituzionale e di rendere sempre più angusto e limitato, seppur solidissimo, il proprio raggio d'influenza: ²⁵ né egli poteva illudersi che il precipitoso tentativo di sganciamento dalla politica bloccarda in sede amministrativa e locale, sollecitato per reazione alla tendenza bissolaliana, potesse effettivamente restituire al partito una sua autonomia di elaborazione su campo nazionale. Il non aver valutato a sufficienza la necessità di una prospettiva indipendente di opposizione qualora le forze liberali e democratiche avessero preso decisamente ed autonomamente l'iniziativa di una seria e conseguente legislazione sociale d'ispirazione borghese impediva ai socialisti, pur cogliendo essi il pericolo della situazione e l'urgenza di sbloccarla con una virata altrettanto risoluta quanto indefinita,²⁶ di sostituire una formula nuova all'eventualità sempre più pressante di esaurimento di quella del «collaborazionismo senza partecipazione» posta in crisi evidente dalle elezioni del 1913 ed alla quale la sinistra rivoluzionaria di Mussolini non sapeva opporre che una vuota e rumorosa

rati chiamava sé stesso, a tal proposito, «gatto di marmo») che facilmente ingenerava la mentalità di onesti massai, sopraffatti e sorpresi da eventi impreveduti eppur da tempo fermentanti quali il conflitto mondiale nel campo internazionale o il cattolicesimo politico in quello ideologico.

²³ Fin dal 1895 il Turati si sentiva di scrivere, con una ingenuità pari soltanto alla fiducia illimitata nelle virtù trasformatrici del gradualismo: «Il brandire, quando il possa, l'un partito borghese a guisa di mazza per spaccare il cranio dell'altro più infesto e nemico, questa è la suprema abilità e la vera funzione del partito proletario».

²⁴ Nell'articolo citato del 1° luglio 1901 sulla «Critica Sociale» il Turati affermava: «Quando, sotto le nerbate del Crispi, si formò la Lega per la Libertà, noi non vedemmo in essa l'accidente di un'ora, ma il preludio e il presagio d'un'alleanza futura più salda, che non fosse rappresaglia contro un ministero che passa, ma intendesse a un lavoro di dissodamento profondo, di bonifica vera della maremma politica del nostro paese»: e proseguiva con un chiaro anticipo augurale del sistema giolittiano: «Al futuro governo democratico domandiamo questo solo: che si adoperi a creare le condizioni favorevoli allo sviluppo civile del nostro paese». Non si dimentichi tuttavia il disorientamento subito dai socialisti dinanzi alla partecipazione radicale al ministero Sonnino, che sembrava scavalcarli, tanto più in vista della lode di «correttezza amministrativa, politica, elettorale» lealmente tributata dal Turati allo statista toscano (19 dicembre 1909).

²⁵ Si ricordi il vivacissimo contrasto insorto alla Camera il 2 febbraio 1911 tra il Turati ed il De Viti De Marco a proposito del protezionismo, sulla cui abolizione il primo avanzava complesse riserve, ed inviti ad una prudente gradualità.

²⁶ Parole veramente profetiche, ma che rivelavano ad un tempo l'impossibilità di una formulazione originale, la sensibilità più emotiva che interpretativa ad un periodo nuovo ed imprevedibile, la rassegnazione ad uno stato di cose che si sapeva di non poter controllare e tanto meno indirizzare, pronunciava Turati alla Camera il 9 giugno 1913: «Le leggi di tutela del lavoro, le leggi cosiddette sociali, sono senza dubbio utilissime: ma non sono che leggi complementari, la cui efficacia si spiega nello scemare gli attriti, nel temperare le scosse di una macchina che in complesso cammina vigorosamente. Ma quando la macchina subisce arresti violenti per difetto di forza motrice, quando la nazione è travolta ineluttabilmente verso la crisi, verso la miseria, verso la mancanza di credito, di produzione, di lavoro, e le masse sono trascinate all'esasperazione, la legislazione sociale può dare le sue dimissioni. L'esasperazione non è riformista, non è neppure socialista, né di destra né di sinistra, amico Cabrini; se vuol darsi il lusso di una veste dottrinale sarà sindacalista od anarchica; più probabilmente e più spesso non sarà neppure questo; sarà inutilmente rivoltosa e inutilmente brutale».

intransigenza ispirata ai luoghi comuni dell'anticlericalismo, di un liberismo disordinato e superficiale e di una fittizia solidarietà internazionale.²⁷

Lo scoppio del conflitto trovava così il socialismo italiano non solo impreparato quanto intimamente diviso nell'apparente coesione e soprattutto in una fase di faticoso riassetamento, dopo la scissione bissolattiana che imponeva all'ala riformista tutta una nuova giustificazione della sua tattica ed al partito nel suo insieme la decisione per un'opera finalmente distinta e conseguente di opposizione classista. L'eventualità di una guerra difensiva era stata da tempo formulata e risolta da Turati con un'adesione senza riserva: ²⁸ ed è evidente che una simile accettazione, seppur palliata attraverso la limitazione dell'invasione da parte dello straniero e quindi di una lotta « pro aris et focis » secondo il modello rivoluzionario, spingeva ineluttabilmente ad una partecipazione « in toto » allo sforzo bellico, non potendosi certo nel gioco diplomatico sempre chiaramente distinguere l'aggressore o il provocatore o comunque l'ispiratore remoto del conflitto, e dovendosi di necessità restringere il giudizio allo stato di fatto della frontiera minacciata. D'altro canto, in una situazione ben più limpida e schematica come l'impresa libica, palesemente non difensiva, il partito socialista, fortemente presidiato dai riformisti, pur contestando alla maggioranza l'inevitabilità strategica della conquista,²⁹ non aveva saputo far di meglio che subire il fatto compiuto ed indirizzare la sua critica alla condotta tecnica delle ostilità, durante il conflitto, ed alle soluzioni legislative o agli impegni finanziari esorbitanti, dopo la vittoria: ³⁰ non solo: ma era costretto a patire senza reazione l'accusa, rivolta a Treves ed all'*Avanti!*, di non aver dibattuto artatamente il problema prima che si accendesse la miccia, ancorché da più anni se ne parlasse, e ciò allo scopo di non pregiudicare la situazione avvenire con impegni che si sapeva di non poter mantenere: un comportamento, insomma, che ricordava da vicino le perpetue oscillazioni dei radicali ottocenteschi, ma senza le loro ben valide giustificazioni patriottiche.

Nessuna meraviglia dunque che, all'insorgere delle ostilità, la classe dirigente socialista, la quale, è bene ripeterlo, non aveva nei rivoluzionari un'opposizione vera e propria assunta al potere con la disfatta del riformismo, tutte le alternative concrete essendo state, come abbiamo visto, eliminate da Turati e dai suoi, si trovò unanime, meno il Salvadori ed il Vella, che anticipavano le fantasticherie massimaliste, ad escludere il ricorso all'azione violenta per evitare la guerra. In tale stato di cose, la formula Lazzari: « Noi non aderiamo alla guerra; noi non saboteremo la guerra », unita ai consigli privati che il segretario del partito diffondeva tra gli iscritti,³¹ era quanto di più controproducente si potesse escogitare, ammettendo da un lato la partecipazione senza limiti e non eliminando dall'altro il fondato e grave sospetto della riserva mentale. Quest'asso-

²⁷ Di questo mito, che cercava vanamente di velare in parte la povertà di innovazioni sostanziali presso il socialismo italiano, rivoluzionario e non, si faceva interprete alla Camera il Turati, aprendosi i lavori della XXIV legislatura (5 dicembre 1913): « Badate: le borghesie sono le nazioni; ogni borghesia è contro il proprio proletariato ed è insieme contro tutte le altre borghesie. Il proletariato ha accanto il proletariato. Non vi sono antagonismi essenziali. Il proletariato è sostantivo senza plurale. Il proletariato è l'umanità ».

²⁸ Discorso alla Camera del 13 giugno 1909.

²⁹ Turati alla Camera il 23 febbraio 1912: « Dal canto nostro, nessun dubbio: se altra nazione avesse occupato la Libia in nostra vece, tutto aveva da guadagnare l'Italia, nulla da perdere ».

³⁰ Turati alla Camera il 14 giugno 1913: « Ma la sola conseguenza logica del nostro pessimismo non è di gridare stupidamente il — via dall'Africa! — ma di adoperarci con ogni energia affinché l'errore commesso sia contenuto nei più ristretti confini, affinché i danni inevitabili siano il più possibile attenuati, affinché siano ad essi contrapposti i maggiori possibili compensi mercé una politica interna democratica e proletaria che serva di contrappeso ».

³¹ Il Lazzari suggeriva ai compagni, per dimostrare quanto fosse coatta la loro collaborazione, di attendere che i carabinieri li andassero a rilevare a casa per condurli sotto le armi. Si ricordi la significativa convergenza Lazzari-Turati al congresso di Bologna del 1919.

luta e generale ambiguità di principio era comprovata dal fatto che il documento ufficiale del partito sul conflitto³² poteva essere compilato congiuntamente da Turati, Prampolini e Mussolini: responsabilità, dunque, unitaria, e ritorno implicito ed illuminante della sinistra nell'alveo riformista. Tutto l'atteggiamento socialista, d'altronde, nel corso della guerra e nella prassi quotidiana, fu impregnato della mentalità riformista del controllo, della vigilanza e, più moderatamente, date le circostanze specialissime, dello sprone. Non era da attendersi un sovvertimento catastrofico da chi, come Turati nella storica seduta del 20 maggio 1915,³³ illustrava l'atteggiamento del gruppo «con l'animo e con lo stile di chi detta il proprio testamento», affermazione nella quale potrebbe vedersi anche una tragica confessione di fallimento dinanzi all'ignoto; non era da temersi uno sfruttamento rivoluzionario del rovescio militare, come in Russia, se Turati, il 23 febbraio 1918, poteva dichiarare che «i futuri comizi elettorali saranno essi il grande giudizio al quale ci appelliamo». E, in mezzo a queste due date, tutta un'opera in difesa degli assistiti, degli internati, contro la censura e per lo strenuo rispetto della legalità. Il famoso abbraccio di Bissolati a Turati, il 12 giugno 1918, non era che il logico, passionale coronamento di una onesta e poderosa collaborazione fornita del tutto disinteressatamente dai socialisti, da tutti i socialisti (malgrado gli scrupoli e le reticenze dell'ala massimalista verso il transfuga ministro della monarchia) alla guerra nazionale. Il grandioso conflitto aveva portato ad una distruzione di ricchezza senza pari: occorreva dunque riprendere il cammino interrotto, con i vecchi e provati strumenti sindacali, in una situazione parlamentare che l'aspettazione stessa, e la miseria, del paese lasciavano presagire di gran lunga più favorevole che per il passato ad una imponente, ma pur sempre autonoma, presenza socialista.

Era in questa luce di universale sfacelo che andava visto e valutato, secondo Turati, ed a prescindere dalle sue deviazioni violente, che si sarebbero rapidamente estinte,³⁴ anche un fenomeno come la rivoluzione russa, espressione esasperata di uno stato di disagio che andava sollecitamente prevenuto dalle provvidenze dei governi borghesi in occidente, e particolarmente in Italia.³⁵ Turati, di conseguenza, negava nella

³² Fu pubblicato il 22 settembre 1914 e recava, accanto a definizioni accademiche («La guerra rappresenta la forma estrema, perché coatta, della collaborazione di classe») un impegno d'azione altrettanto vigoroso quanto volutamente generico: «Nessuna concessione, dunque, alla guerra. Ma opposizione recisa ed implacabile». D'altronde, questa linea non poteva non conoscere oscillazioni e cedimenti, malgrado che l'*Avanti!* rimanesse rigidamente precluso alle voci di ogni forma d'interventismo. Parlando il 31 ottobre al Fascio giovanile socialista di Milano, Turati si sentiva di dover ammettere che la vittoria tedesca avrebbe segnato un arretramento del fronte dei lavoratori: dal che non a torto Filippo Corridoni deduceva, in contraddittorio, la necessità dell'intervento.

³³ Per avere un'idea dell'approssimazione con cui i socialisti anche più realistici affrontavano concretamente il gioco diplomatico, si ricordi che, appunto in questo discorso, Turati proponeva di barattare la neutralità italiana con l'evacuazione del Belgio.

³⁴ Stendendo, nel 1918, il necrologio di Giorgio Plekhanov, Turati si chiedeva: «Fu scavalcato veramente? O non piuttosto i fatti — nell'assurdo intrecciarsi della rivoluzione colla guerra (*sic!*) — deviarono essi dalla linea logica che avrebbero dovuto percorrere e a cui dovranno ritornare?».

³⁵ Turati dava eloquentemente vita a questa sua grandiosa quanto inadeguata e fallace interpretazione del momento storico parlando alla Camera il 21 novembre 1918, all'indomani di Villa Giusti: «In realtà, dopo quattro anni di barbarie e di orrori, si può dire che la disfatta è universale. È disfatta la ricchezza del mondo, è disfatto il culto della forza materiale, è disfatto il passato. La ricostruzione sarà ovunque ugualmente faticosa: i vecchi regimi sono tutti sfracellati, corrosi dentro, e gli Stati che rimangono ritti, lo rimangono a patto di non perdere un minuto per trasformarsi profondamente, radicalmente... Ma nessuno di voi può pensare che la rivoluzione scoppiata (sorgiamo per ora i particolari) in Russia su due continenti, che quella scoppiata in Austria-Ungheria, in Germania, rimanga lì circuita, come una rosolia che si può isolare con una catena di sanità, e non vada oltre, e non sia già la rivoluzione europea, la rivoluzione universale, a seconda che si saprà andarle incontro e secondarla, o si pretenderà follemente arrestarla ed infrangerla».

maniera più esplicita che fosse stata la guerra come fenomeno di massa a generare la rivoluzione: ³⁶ bensì questa si era scatenata attraverso l'effetto mediato della miseria e del malcontento: se quest'effetto si fosse eliminato da parte dei ministeri di dopoguerra con una intensissima politica produttivistica, ³⁷ il pericolo della rivoluzione, non vagante nell'aria ma nascente dalle cose, sarebbe venuto meno spontaneamente. Alla luce di queste premesse, il Turati veniva indotto a conferire un valore insostituibile, ed anzi preminente, agli strumenti tradizionali dell'azione socialista, quali il parlamento e la confederazione del lavoro, la cui vitalità andava intensificata per venire incontro alle esigenze del momento. È ben comprensibile, quindi, come l'o. d. g. riformista Modigliani, rimasto soccombente al congresso di Roma del 1918, proponesse una specie di sanatoria generale sull'operato precedente del gruppo parlamentare, conferendo implicitamente ad esso un mandato di larga fiducia per l'avvenire; e come all'opposto il vittorioso massimalista Salvadori indirizzasse la sua polemica essenzialmente contro il gruppo, ed in sottinteso contro l'ambiente in cui esso si trovava ad operare, contrapponendogli la propaganda incendiaria del giornale. È merito del Turati, che ben coglieva le incertezze e le impulsività dell'avversario, non portatore di una dottrina propria ma modellantesi su un esempio nemmeno sommariamente conosciuto, ³⁸ l'aver sottolineato con sommo vigore ed in replica prontissima la vocazione strettamente, insuperabilmente parlamentare del riformismo. ³⁹ Da questa lucida e ferma constatazione, tuttavia, egli non faceva derivare la conseguenza implacabile di una separazione pronta e netta dai massimalisti: e ciò a causa di uno straordinario abbaglio di prospettiva storica che gli faceva scorgere le forze sociali e gli istituti politici di quel tragico momento bensì indeboliti dal conflitto ma identici nella sostanza a quelli d'anteguerra. Questa concezione, già anticipata in molteplici dichiarazioni parziali, ⁴⁰ viene poi compiutamente illustrata dal Turati nel memorabile discorso congressuale di Bologna che segna, si può dire, l'atto di nascita del socialismo democratico contemporaneo. Se peraltro la polemica contro il nullismo massimalista viene condotta con una forza assolutamente irrefutabile, il tentativo di minimizzare i contrasti e di presentare la ventata avversa come una passeggera infatuazione, sul tipo dello scandalismo di Ferri o giù di lì, denuncia un'incomprensione assoluta dello stato di cose venutosi a determinare nel dopoguerra e della necessità di affrontarlo con elementi nuovi. Allorché Turati si sforza di negare le tendenze; paragona la situazione presente a quella del 1892, giudicandola « quasi identica » e scorgendo in entrambe l'alba di un mondo che va trasformandosi; avvicina addirittura l'ordinamento sovietico alla struttura della confederazione del lavoro, reputandone

³⁶ « Noi neghiamo, insomma — affermerà Turati al congresso di Bologna del 1919 — che la guerra abbia preparato la rivoluzione, che la guerra abbia virtù rivoluzionarie »: e gli fece eco Modigliani, interrompendo Serrati.

³⁷ Tutto il famosissimo « Rifare l'Italia! » del 26 giugno 1920 (un vero programma di governo, ben più che di azione socialista, come osservò subito il Sanna Randaccio) è ispirato ad una valutazione molto ottimistica delle risorse italiane e delle loro possibilità di sfruttamento.

³⁸ Qui è fuor di luogo, naturalmente, tracciare la storia anche sommaria del massimalismo. Vale la pena di ricordare tuttavia, per spiegare in qualche modo la flemma di Turati, come la direzione uscente, che il 7 dicembre 1918 si accontentava di un programma d'azione estremamente moderato e formalista (smobilitazione; ritiro delle truppe dalla Russia; rispetto delle libertà fondamentali della vita civile; amnistia per i condannati civili e militari) annunziasse appena quattro giorni più tardi la prossima istituzione della repubblica socialista e la dittatura del proletariato.

³⁹ Turati alla Camera il 6 marzo 1919: « O elezioni politiche nel senso tradizionale, migliorate finché sia possibile, ma elezioni di popolo a regime parlamentare; oppure governo diretto di classi, di ceti, di interessi brutalmente denudati, in diretto contrasto, tendenti fatalmente alla sopraffazione reciproca ».

⁴⁰ Per esempio il 21 gennaio 1919 a Milano, ribadendo letteralmente concetti sostenuti un decennio prima: « Dobbiamo preparare le coscienze alla palingenesi futura ma dobbiamo nello stesso tempo lavorare alla trasformazione graduale della società ».

simile la funzione; ⁴¹ deve concludersi senza dubbio che, accanto alla confutazione vigorosissima dei sofismi e delle illusioni massimaliste, ⁴² il Turati coltivasse in sé un'illusione altrettanto perniciosa ed angusta, che non gli permetteva di evadere da una prassi fiancheggiatrice a cui mancava ormai il materiale da sollecitare e sorreggere, il quale anzi andava rapidamente irrigidendosi in una reazione dettata dalla diffidenza e dal timore. E Turati, è bene ricordare, come d'altronde emerge luminosamente dal suo carteggio con la Kuliscioff, avallava pienamente, come osservatore e giudice, la necessità di questo isolamento difensivo dello Stato dal contagio bolscevico, che erompeva, esso sì, sanguinario ed infecondo, dalla concitazione della guerra e dal malgoverno, senza peraltro risolversi a scindere definitivamente dal partito le responsabilità sue e dei suoi. Turati, col discorso di Bologna e con l'accettazione definitiva ed integrale del metodo parlamentare, sanzionata nella mozione dell'ottobre 1922 a Roma, e per di più con la ripulsa assoluta di ogni nuovo strumento di controllo o d'iniziativa operaia, ha certamente concluso il suo ciclo. La sua persistente fiducia nella vitalità dello Stato, nella fecondità di un connubio ministeriale Nitti-Giolitti, nell'agilità e nelle risorse degli istituti tradizionali, nella validità della funzione moderatrice spettante al socialismo, mentre lo allontanava sempre più dal contatto con le masse e con i deputati socialisti che, bene o male, le rappresentavano, ⁴³ mentre lo irrigidiva in una invocazione formalistica ed anacronistica della legalità sempre più pericolante, ⁴⁴ mentre finalmente lo disaminava dal sollecitare attivamente un mutamento di direttiva nell'ambito del partito, lasciato progressivamente a sé stesso, parimenti gli impediva di intendere la realtà del fenomeno di massa del combattentismo che, oscuro ed indisciplinato, saldandosi con i fermenti mai spenti di certo sindacalismo rurale, stava rapidamente confluendo ed organizzandosi a destra onde fornire i quadri ad una reazione che Turati non prevedeva né avvertiva e che comunque per lungo tempo non paventò, finché cioè si rivelò chiaramente la collusione tra classe dirigente e fascismo, e la finalità nettamente anti-socialista di essa.

Dinanzi a questa realtà aggressiva e sconvolgente, la reazione di Turati è prettamente patetica, sentimentale: echeggia in essa, per ripetere le sue stesse parole, « lo spirito del sermone della montagna e del pensiero tolstoiano » (24 giugno 1921 alla Camera), non adeguate certo a dominare la situazione né a riassettarne l'equilibrio tempestoso. E evidente che le vecchie strutture non reggono, né d'altronde il riformismo ha mai pensato a sostituirvene delle nuove: gli stessi massimalisti, sorti dalla comune matrice d'anteguerra per il fenomeno quasi meccanico di dislocamento che abbiamo de-

⁴¹ Ancora a Livorno, d'altronde, nel pieno dramma della scissione comunista, Turati andava inseguendo i fantasmi degli accostamenti e, sia pure non senza ragionevolezza, avvicinava gli scissionisti a Labriola, Serrati a Morgari e perfino Graziadei a Ferri: per dedurne, naturalmente, che, eccetto i primi, gli altri avrebbero prima o poi subito una resipiscenza.

⁴² Si ricordino un paio di questi dilemmi poderosamente socialisti e liberali: « La dittatura del proletariato o è dittatura di minoranza, ed allora non è che dispotismo, il quale genererà inevitabilmente la vittoriosa controrivoluzione, o è dittatura di maggioranza, ed è un evidente non senso, una contraddizione in termini, perché la maggioranza è la sovranità legittima, non può essere la dittatura.... O il proletariato, che è l'immensa maggioranza della nazione, ha coscienza e forza politica che bastino per volgerlo (il momento storico) a suo pro, e la dittatura non è necessaria; o non ha questa forza e coscienza, e la dittatura non lo salva ».

⁴³ È caratteristico l'inciso della lettera alla Kuliscioff dell'8 febbraio 1920, di pochi mesi posteriore alle elezioni generali: « Con questo gruppo è sempre prudente avere in tasca un piccolo mal di pancia di riserva per — almeno — assentarsi un'ora dall'aula ».

⁴⁴ Lettera alla Kuliscioff del 22 settembre 1919 a proposito del ventilato Consiglio della Corona, poi effettivamente tenuto ma senza risultati pratici: « Noi socialisti, pur volendo la repubblica e magari il soviet, dobbiamo difendere lo Statuto come termine minimo di garanzia popolare. Prendere parte a questa violazione sarebbe sanarla » (perfino Bissolati si sorprende di un simile linguaggio dell'amico).

lineato, riluttano, Serrati alla testa, alle nuove forme organizzative né riescono ad evadere dagli schemi parlamentari logori e derisi: Gaetano Arfè ha ottimamente lumeggiato questa sordità a proposito della polemica sull'attività dei consigli di fabbrica torinesi. Il socialismo, insomma, doveva concludere per l'immaturità del proletariato, cioè del proprio pupillo: conseguenza gravissima di un indirizzo di partito che non aveva saputo sfruttare a sufficienza lo strumento parlamentare ai fini di una impegnativa e ben controllata legislazione sociale né porsi tempestivamente il problema della collaborazione esplicita e determinante al potere (e non quella asfittica ed oscillatoria del decennio giolittiano), se non ancora della partecipazione; né allargare la tematica del rivendicazionismo sindacale in modo da includervi le esigenze professionali dei ceti medi né approfondirla organicamente nel tessuto proletario specialmente contadino e soprattutto meridionale in modo da creare una prospettiva agitatoria di massa su piano nazionale; né risolversi per una politica implacabile contro lo sfruttamento protezionista come sistema parassitario di egemonia e di governo né plasmare infine la struttura dello Stato secondo la mentalità di un socialismo conseguente, né sulla direttiva anticlericale e laica né su quella dell'istruzione popolare né in merito all'antimilitarismo. L'esperienza politica certamente più complessa ed imponente dell'epoca in Italia veniva meno precisamente per non essersi mai i suoi protagonisti posto il problema del passaggio dalla fase di collaborazione ed ammodernamento del capitalismo a quella dell'assunzione diretta del potere, o meglio per aver creduto che quest'ultima si sarebbe verificata come logico trapasso all'esaurimento della fase precedente, sicché non valesse la pena di logorarsi in esercizi temporanei e parziali di governo.⁴⁵ Il messaggio che perciò Turati, senza dubbio il più autorevole responsabile di questo stato di cose, poteva più validamente affidare all'avvenire, penosamente suggerito dalle vicende sofferte, consisteva nell'accettazione definitiva e senza riserve del metodo parlamentare e della subordinata conseguenza dell'alternanza concreta al potere, e quindi nel ripudio altrettanto reciso ed illimitato della violenza, dell'azione diretta. Questo punto era quello più energicamente ribadito: allorché a Livorno fu chiesto da Umberto Terracini, col consueto gelido sarcasmo, che gettasse la prima pietra il socialista che mai avesse fatto appello alla violenza, Turati poteva accogliere quella sfida e replicare: « Ebbene, eccomi! Quella pietra, io la posso scagliare ». Ma nel medesimo congresso, quando i comunisti si levarono a salutare la fine del discorso di Turati al grido di « Viva la Russia! » ed il vecchio parlamentare milanese, con voce rotta dall'emozione e dallo sdegno, replicò « Viva il socialismo! », era manifesto che questa formula non stava a significare la rivendicazione di un'opera che affondava nello sfacelo né era un'arma di conquista per le giovani generazioni, ma rappresentava un atto di fede, la consapevolezza di un limite invalicabile alle stesse passioni sociali o istanze politiche, limite che allora si poneva come estrema barriera morale ma che Turati confidava potesse tornare ad essere la piattaforma della lotta politica avvenire: il socialismo non era più un fine ma un ambiente, un postulato, una fede, e s'identificava con la libertà.

RAFFAELE COLAPIETRA

⁴⁵ Il più coraggioso documento di parte riformista in questo periodo è la mozione Baldesi-D'Aragona restata lettera morta, approvata al convegno di concentrazione di Reggio il 10 ottobre 1920: vi si ammetteva la dittatura del proletariato come necessità transitoria, l'uso della violenza come « sforzo ultimo cui il proletariato ricorre contro la cieca resistenza e compressione della classe borghese », il formarsi graduale della coscienza rivoluzionaria ecc.

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

MASSIMALISMO?

La vecchia questione dei rapporti fra Chiesa e Stato si è fatta di nuovo viva recentemente grazie all'iniziativa degli intellettuali raccolti intorno al settimanale *Il Mondo*, i quali con innegabile successo hanno tenuto in varie città dei convegni per esaminare gli aspetti dell'invasione clericale nella vita politica e discutere dei rimedi possibili. Gli « Amici del *Mondo* » arrivano a chiedere l'abolizione del famoso Concordato fascista del 1929. All'iniziativa di quegli intellettuali ha risposto Togliatti in « *Rinascita* » (anno XIV, n. 5, maggio 1957, p. 206 sgg.). L'interessante articolo, condotto con la consueta chiarezza ed il consueto vigore polemico, contiene parecchio di vero, ma le conclusioni non mi convincono; e, poiché le obiezioni che a Togliatti sono state mosse, non coincidono con le mie, cercherò di spiegare perché non sono rimasto convinto. Io non sono affatto un tecnico della questione e neppure un politico professionale; ma si sa che la politica, come la filosofia, è in qualche modo pane di tutti.

Togliatti ha ragione di respingere con disprezzo l'accusa rivolta contro i comunisti a proposito della votazione sul famigerato articolo 7 della Costituzione repubblicana, che inseriva nella carta costituzionale l'accettazione del Concordato fascista. L'atteggiamento dei comunisti, secondo gli avversari di quell'articolo, sarebbe stato ispirato dal desiderio di ingraziarsi le gerarchie ecclesiastiche, di non essere cacciati dal governo, o rientrerebbe in un imbroglio politico ancora più tenebroso e miserevole. Il voto dei comunisti fu dettato solo dall'esigenza di non creare una frattura, colmabile solo dopo lunga data, tra masse lavoratrici comuniste e masse lavoratrici cattoliche, la quale avrebbe reso impossibile o estremamente difficile una collaborazione volta a risolvere i problemi sociali più urgenti. La « guerra di religione » sarebbe stata per la borghesia italiana un ottimo diversivo, un valido aiuto per la conservazione sociale.

Per giudicare con equità il voto dei comunisti sull'articolo 7 bisogna tener presente l'atmosfera politica dell'immediato dopoguerra e soprattutto la considerazione in cui erano tenuti i comunisti da larghi strati sia della borghesia di ogni grado sia del proletariato. Io ho vissuto abbastanza a lungo, prima e dopo l'armistizio del '43, in uno dei tanti grossi borghi montani dell'Italia meridionale e ho di quell'atmosfera politica un ricordo vivo. I comunisti erano nell'opinione pubblica dei delinquenti sanguinari, distruttori di chiese, assassini di preti e monache, persecutori di ogni culto religioso. Inutile ricordare come questa opinione pubblica fosse stata plasmata dalla propaganda fascista, che, per quanto concerne l'aspetto particolare dei rapporti fra comunismo e Chiesa cattolica, si era accentuata durante la guerra di Spagna. I socialisti figuravano molto meno in questa campagna di odio e per i borghesi « benpensanti », nell'immediato dopoguerra, avevano solo il peccato di non essere anticomunisti. Il voto contrario del P. C. I. all'articolo 7 e la conseguente bocciatura dell'articolo stesso avrebbero dato un'arma potente all'antica campagna di odio religioso e politico. Ma è inutile dire che, ciò nonostante, non poche furono le perplessità e le amarezze per la nostra coscienza laica di comunisti.

Ora, secondo me, il primo problema che un comunista deve porsi nel prendere oggi un atteggiamento verso la questione dei rapporti fra Chiesa e Stato, è questo: la situa-

zione è oggi per i comunisti la stessa di un decennio fa? Evidentemente no. Oggi il pericolo di una « guerra di religione », comodo diversivo per la borghesia, è sfumato: la Chiesa cercò di accenderla con la scomunica, ma s'è visto con quale successo; oggi tutti sanno che nell'URSS e nei paesi socialisti vi sono chiese e culti; un governo comunista, quello polacco, ha persino concesso la reintroduzione dell'insegnamento religioso nelle scuole statali, concessione che alla nostra coscienza di laici ripugna. Oltre dieci anni di discussione politica non hanno eliminato certo tutte le calunnie anticomuniste, ma hanno sgonfiato le più grossolane: dieci anni fa molti borghesi « benpensanti » e molti popolani credevano ancora, per es., che in Russia non ci fosse matrimonio e regnasse l'« amore libero » o che i bambini fossero strappati alle madri ed allevati dallo Stato in grandi caserme; oggi la campagna anticomunista non potrebbe più usare motivi del genere senza cadere nel ridicolo. È ovvio che c'è anche un'avversione religiosa al comunismo; ma essa è rivolta contro la concezione materialistica del mondo, raramente contro la pretesa intolleranza religiosa dei governi comunisti. Oggi quindi noi possiamo, anzi dobbiamo dire apertamente, senza grosso pericolo di essere fraintesi, che il Concordato fascista pone lo Stato italiano, per quanto concerne i rapporti con la Chiesa, specialmente in determinati settori giuridici come quello matrimoniale, quello dell'insegnamento religioso, quello delle libertà delle minoranze religiose, ecc., in condizioni inferiori a quelle degli Stati moderni più progrediti, come la Francia, l'Inghilterra, gli Stati Uniti, l'URSS, ecc.; possiamo e dobbiamo porre nel nostro programma, come mèta più o meno lontana, l'abolizione o la modificazione del Concordato.

Togliatti ha pure ragione (questo è, anzi, il punto più positivo dell'articolo) di mettere in luce le pesanti responsabilità che i repubblicani, i socialdemocratici, i cosiddetti partiti di terza forza, i quali tante fiamme hanno lanciato e lanciano contro i comunisti per il voto sull'articolo 7, hanno avuto, collaborando al governo con acquiescenza spesso vergognosa alla D. C., nella clericalizzazione dello Stato italiano. L'invasione clericale non trova le sue vie tanto negli articoli della carta concordataria quanto nel sistema di clientele e di corruzione organizzato dal partito dominante e rafforzato, più o meno coscientemente, dai partiti satelliti. Non sarà mai condannata abbastanza la miopia politica di alcuni tra questi paladini, che oggi vogliono distruggere il Concordato e ieri si batterono in favore della legge maggioritaria, il cui scatto ci avrebbe assicurato una clericalizzazione completa per decenni; e giusta è la diagnosi di Togliatti, che vede nell'anticomunismo pregiudiziale, direi patologico, la causa o la manifestazione prima di quella miopia. Non si può neppure escludere facilmente che alcuni di questi paladini (ma non tutti e neppure la maggioranza) siano solo degli ipocriti, i quali sotto i clamori della questione circa il Concordato nascondono la negazione di altre libertà fondamentali, per es. di quelle che si affermano con la giusta causa permanente per i contadini e gli operai. Ma ai comunisti tocca affermare la libertà sia nel campo dei rapporti religiosi sia nel campo dei rapporti economici, dimostrare i limiti della concezione puramente giuridica ed intellettualistica della libertà, smascherare l'ipocrisia di chi da un lato si batte contro il Concordato, dall'altro intrallazza per collaborare col regime clericale e fargli da puntello, non negare che sia utile agitare l'opinione pubblica per l'abolizione o modificazione del Concordato, non andare scrivendo e dicendo che gli Italiani possono essere soddisfatti dei Patti Lateranensi e che si tratta piuttosto di farli rispettare. Messe in luce certe responsabilità che certi laici ebbero nel consolidamento del regime clericale, si può benissimo aggiungere che hanno ragione oggi nel denunciare l'invasione della Chiesa nella struttura politica e nella società civile, la chiara tendenza al monopolio politico e pedagogico: la richiesta di abolire il Concordato è solo un episodio di questa denuncia. La Malfa ha certamente errato nel battersi per la legge maggioritaria, farnetica ancora oggi quando vuol dimostrare che per instaurare la vera democrazia in Italia bisogna liquidare il comunismo, senza accorgersi che l'indebolimento del P. C. I. segnerebbe l'inizio d'un processo in cui resterebbe liquidata la democrazia italiana; ma può aver ragione nella lotta contro una politica che si dice di centro e che è una politica di con-

servazione mascherata. Non si discute dei problemi di oggi invocando ad ogni passo le colpe di ieri: questa tendenza può portare alla sterilità ed al ridicolo: ridicolo, per es., si è reso recentemente un deputato comunista, che, discutendo alla Camera con un deputato socialista sul M. E. C., gli chiedeva che cosa facesse al tempo del fascismo.

L'abolizione del Concordato si presenta oggi, è vero, come una mèta difficile e lontana, giacché non c'è una maggioranza parlamentare che la richieda; ma non è il caso di parlare di massimalismo, non è il caso di vedere nella richiesta di abolire il Concordato « lo scampo in qualcosa di straordinario, di eccezionale, da cui dovrebbe scaturire un miracoloso radicale arrovesciamento ». La formazione di una maggioranza laica e progressiva potrebbe dunque venire fuori in Italia solo da un miracolo storico? Può darsi che l'intesa delle masse socialiste con le masse cattoliche per la fondazione di uno Stato moderno, tendente al socialismo, sia da considerare come un miracolo ancora più straordinario. Nessuna mèta, per quanto difficile si raggiunge senza preparare l'opinione pubblica: ora nell'opinione pubblica italiana l'insofferenza per il Concordato va dai radicali e dai laici di terza forza ai socialisti e comunisti (Togliatti in questo caso non esprime di certo i sentimenti della maggioranza dei comunisti): invece di incoraggiarla i dirigenti comunisti dovrebbero addormentarla? D'altra parte anche la società senza classi, per es., è una mèta molto lontana: ma è una mèta ben ferma nell'ideologia comunista, benché i comunisti sappiano bene che i problemi politici e sociali di oggi siano contenuti in un programma limitato di democrazia progressiva. Il massimalismo è sterile o dannoso in quanto l'agitazione di fini lontani o irraggiungibili, la predicazione rivoluzionaria fa trascurare i fecondi problemi immediati; ma è possibile anche lavorare assiduamente e prudentemente per l'oggi e tuttavia guardare più lontano: altrimenti tutte le ideologie sarebbero sterili o dannose; è certo invece che solo l'ideologia dà slancio all'azione politica immediata di ogni giorno, libera dalla miopia politica e dall'opportunismo. È superfluo ripetere che il socialismo viene da lontano e va lontano; e, come deve tener fermo alla eliminazione delle distanze di classe, così deve tener fermo alla piena laicità dello Stato, a cui non sono certamente ispirati i Patti Lateranensi.

Non avrei discusso di questa pur importante questione, se dietro l'articolo di Togliatti non vedessi riaffiorare un orientamento politico discutibile in parecchi punti: accennerò qui ai punti più salienti.

Il dialogo con le masse cattoliche è da alcuni anni un punto fermo della politica comunista: il dialogo dovrebbe portare alla collaborazione tra masse socialiste e masse cattoliche per la soluzione dei problemi sociali più urgenti. Non metto in dubbio che questa linea politica sia sostanzialmente giusta; ma bisogna, io credo, porsi anche questa domanda: con quali masse cattoliche sarà possibile la collaborazione per un progresso sociale nella democrazia? Mi pare che l'intesa con le masse cattoliche per la soluzione di singoli problemi sociali sia difficile o impossibile, se le masse cattoliche non arrivano a tal punto di maturità politica da capire che, mentre nei sacramenti debbono seguire le autorità ecclesiastiche, nella lotta politica debbono far sentire il peso delle loro esigenze di masse oppresse, anche se ciò possa dispiacere alle autorità ecclesiastiche. Manzoni era buon cattolico, ma volle la fine del potere temporale dei papi, l'occupazione di Roma, l'unità d'Italia. Se le masse cattoliche non ereditano ed ampliano ed approfondiscono secondo le esigenze di libertà, non puramente formale, di oggi lo spirito del liberalismo cattolico ottocentesco, se non arrivano, nel campo non religioso, ad una sostanziale indipendenza dalle autorità ecclesiastiche, ogni dialogo con esse sarà sterile; o bisognerà aspettare che anche il Papa sia convinto della necessità del socialismo. Il dialogo con i cattolici, se vuol esser costruttivo e portare a risultati duraturi, deve anche mirare al risveglio ed al rinnovamento dello spirito del liberalismo cattolico ottocentesco; ma allora bisogna convincere i cattolici che anche il problema dei rapporti fra Stato e Chiesa va risolto secondo quello spirito e non con quell'alleanza reazionaria che fu il Concordato fascista. Ognuno vede che il problema dell'indipendenza politica delle masse cattoliche dalle gerarchie ecclesiastiche fa tutt'uno col problema dei rapporti fra Chiesa e Stato.

La sterilità di un dialogo con i cattolici che miri a pure convergenze nella soluzione dei problemi della miseria, si è dimostrata chiaramente qui a Firenze con il caso La Pira. La mentalità medioevale, anche quando è francescana, è intollerante e il dialogo serio è impossibile: il sanfedismo, anche se francescano, è in fin dei conti sanfedismo. Più proficuo potrà riuscire il dialogo con quei cattolici che nella civiltà moderna, nata con l'umanesimo e madre del liberalismo e del socialismo, non vedono solo il soffio del diavolo, ma, con tutte le riserve di carattere metafisico e religioso, anche elementi positivi. Cattolici del genere, è vero, sono rari; ma non si tratta solo di intellettuali isolati, come quelli che hanno dato un nobile contributo di discussione nei convegni degli « Amici del Mondo »: ve n'è certamente qualcuno anche nella D. C. ed a contatto vivo con le masse. Meglio un dialogo effettivo con pochi che un dialogo illusorio con molti.

Impostato il dialogo con i cattolici in questo modo, vanno riveduti anche i rapporti con le forze laiche antifasciste. Da Togliatti il dialogo è parso impostato in modo da esser rivolto direttamente ai cattolici, scavalcando le forze laiche intermedie. Ma forse che le masse cattoliche possono dare un contributo alla democrazia progressiva, la borghesia umanistica non può darne nessuno? È vero che alcune forze laiche antifasciste sono accecate ed isterilite dall'anticomunismo preconcepito (come le masse cattoliche dall'obbedienza piena alle gerarchie ecclesiastiche reazionarie); ma anche con esse bisogna ricercare il dialogo ed i punti di convergenza: è quindi il caso di polemizzare con esse quando denunziano l'invadenza clericale? L'unica speranza per l'Italia è oggi una collaborazione di tutte le forze progressive, da quelle cattoliche a quelle laiche non socialiste ed a quelle socialiste, in cui la collaborazione tra masse cattoliche e masse socialiste è naturalmente inclusa: e dev'essere una collaborazione di forze in cui nessuna pretenda di aver funzione di guida e di egemonia (superamento, quindi, del frontismo). Ora l'impostazione data da Togliatti al dialogo con i cattolici, non mi pare la migliore piattaforma per favorire una tale collaborazione: può favorire l'incontro in qualche sciopero, in qualche rivendicazione economica parziale, ma non può certo incidere sulle strutture sociali e politiche.

Infine l'impostazione data da Togliatti al problema dei rapporti fra Chiesa e Stato può dare all'uomo della strada, il quale non conosca tutte le sottigliezze della politica quotidiana, l'impressione (sia pure fallace) di un marxismo meccanicistico, deteriore. L'uomo della strada può arrivare a questa conclusione: l'abolizione o la modificazione del Concordato è un problema politico sovrastrutturale, che non è da porre e risolvere oggi; risolviamo prima i problemi economico-sociali, modifichiamo le strutture della società italiana: modificate le strutture, le sovrastrutture giuridiche, religiose, intellettuali, ecc., cadranno e si muteranno da sé. Sappiamo bene che questo marxismo non ha niente a che fare con quello di Gramsci e di Togliatti: tutto il lavoro culturale del P. C. I. nel dopoguerra ne è una prova lampante (tranne, si capisce, per chi né vede né vuol vedere). I comunisti sanno bene che, da una parte, le strutture si modificano anche agendo sulle sovrastrutture, dall'altra le sovrastrutture non nascono dalle strutture automaticamente, ma attraverso il lavoro faticoso e creativo dell'uomo: quindi i problemi sovrastrutturali non vanno mai rimandati: i comunisti si distinguono dai riformisti borghesi perché sanno che i mutamenti sovrastrutturali sono poco profondi, provvisori, precari, se insieme non si mutano le strutture fondamentali della società. Il marxismo meccanicistico rimanda a dopo il rovesciamento delle strutture sociali borghesi le conquiste limitate, parziali, magari già mature nell'opinione pubblica: concide, quindi, col massimalismo. Ripeto, questo non è il marxismo di Gramsci e di Togliatti: ma nell'impostazione del problema dei rapporti fra Chiesa e Stato un residuo di marxismo deteriore potrebbe essersi insinuato: ed allora l'accusa di massimalismo si ritorcerebbe contro Togliatti stesso. (*Firenze, 14 agosto 1957*).

ANTONIO LA PENNA

ANTOLOGIA FANFANIANA *

I.

L'on. Fanfani si avvia ad essere il fulcro del regime clerico-integralista: ci pare quindi interessante informare i nostri lettori — e lo faremo a partire da questo numero — dei precedenti culturali e teorici dell'attuale segretario della D. C.

« Ad oltre quattromila chilometri da Roma, con cruento battaglie e marce fulminee, mezzo milione di legionari hanno sbaragliato le orde scioane.

« Dall'ottobre al maggio l'Italia ha conquistato il suo impero.

« Il negus è in fuga. I suoi ex-sudditi salutano romanamente le armi vittoriose e liberatrici che portano scuole ed ospedali.

« Le catene di milioni di schiavi sono spezzate dal diritto di Roma.

« I deserti dell'Ogaden e gli altipiani del Tigray hanno strade, il cui procedere non è arrestato né dalle piene dei torrenti somali, né dalle scoscese ambe abissine.

« Tra le fumanti rovine di Addis Abeba e di Harrar, devastate dai predoni, due marescialli d'Italia gettano i germi dell'ordine nuovo.

« Dopo sette mesi di guerra, il Duce annuncia al mondo il ristabilimento della pace e fonda il nuovo impero di Roma.

« Quarantatre milioni d'italiani in patria e dieci pel mondo han vinto la subdola lotta imposta da cinquantadue Stati, resistendo alla odiosa pressione di centosestantaquattro giorni di assedio economico.

« Questo l'inno imperiale che la poesia delle cifre e dei fatti suggerirono la sera del 9 maggio....

« Al nostro popolo son bastati quattordici anni per coprire le tappe intermedie sulla via dell'impero, che altri percorsero in secoli. Pacificazione politica, riorganizzazione della vita economica e sociale, potenziamento militare, conciliazione con la Chiesa, educazione romana cattolica e fascista della gioventù: ecco le conquiste che han tese le volontà e han preparato la vittoria.

« Fummo tra gli ultimi a costituirci ad unità politica, gli ultimi — a settantacinque anni dall'unità! — a conquistare duramente le possibilità di vita. I primi, gli arrivati, i satolli furono tutti contro gli ultimi. E gli ultimi, da soli, diventeranno i primi. Ne dà certezza la riapparizione in terra della virtù romana, corroborata dalla consacrazione del Cristianesimo ».¹

« A che punto l'Italia sia giunta su questa strada al termine del 1936 si dice nelle seguenti pagine, in cui la scienza adduce altri argomenti a giustificare la gratitudine degli italiani per l'Uomo che ha guidato e guida l'Italia verso un grande avvenire ».

« 1936, anno che chiude un ciclo ed un altro ne apre nella storia d'Italia. Meta di una rivoluzione che dal 1922 sottopone la Patria ad un radicale ringiovanimento per prepararla a conquiste nel campo della giustizia sociale, della vita politica internazionale, dell'espansione, il 1936 segna il principio dell'Impero, che impone all'Italia nuovi ordinamenti ».²

* Riportiamo queste tre puntate della « Antologia fanfaniana » dalla rivista diretta dall'on. Ugo Bartesaghi, ex-democristiano, « Il dibattito politico », per gentile concessione del direttore, condividendone i giudizi sul deputato aretino. L'*Antologia* continua.

¹ A. FANFANI, *Da soli!*, in « Rivista internazionale di scienze sociali », pubblicazione dell'Università cattolica del S. Cuore, anno 1936, pp. 229-231.

² A. FANFANI, in « Rivista internazionale di scienze sociali », luglio 1937, p. 391 e p. 398.

II.

« Il marzo 1939 è il mese della unione dell'Austria alla Germania. Se ne attendeva come conseguenza un distacco dell'Italia dall'Asse. La visita di Hitler a Roma nell'aprile mostrò l'infondatezza delle speranze di certe capitali europee....

« In luglio la politica fascista della razza entrò in una fase decisiva, che regolarmente si compì nei mesi successivi....

« Dagli avvenimenti rievocati scaturirono alcune conseguenze tra le quali deve essere in via principale ricordato il progressivo rafforzamento dei legami tra le due potenze dell'Asse, l'una delle quali, con l'appoggio dell'Italia, si vuole garantire uno spazio vitale nell'Europa centro-orientale, mentre l'altra, con l'aiuto della Germania, vuole garantirsi uno spazio vitale nell'Europa mediterranea. Questa politica, che si è svolta tra l'ostilità delle cosiddette grandi democrazie, ha avuto ripercussioni nella nostra politica interna, in quella militare, in quella economica.

« Nel campo della politica interna si verificarono gli svolgimenti razziali della tradizionale politica fascista in difesa della stirpe, e si allargò il territorio del Regno includendovi le province libiche. Con i primi svolgimenti fu affermata la volontà di sottrarsi all'influenza di elementi non inquadrati nella comunità nazionale; con il secondo provvedimento si palesò la decisione di considerare il Mediterraneo sempre più non come una via, ma come il mare di casa nostra. Nel campo della politica militare la situazione internazionale non permise soste al rafforzamento delle forze di terra, del mare, del cielo, e all'aiuto a Franco, da darsi ormai fino al raggiungimento della completa unificazione della Spagna sotto la bandiera nazionale....

« Siamo all'inizio di un rinnovamento di forme di vita, di istituzioni, di sistemi politici, quale forse ben pochi immaginano. Ogni analisi degli inizi può essere preziosa a quanti non sono appesantiti da vieti attaccamenti alla tradizione. Mentre i politici s'affaticano a preparare nel prossimo futuro la risoluzione di gravi problemi, gli studiosi devono seguire gli sviluppi della situazione per soccorrere col consiglio e con l'opera....

« Questa politica (*demografica*) all'uopo nel 1938 si è anche determinata meglio sia nel senso dell'incoraggiamento allo sviluppo numerico, sia nel senso della difesa qualitativa della razza, con i noti provvedimenti sulla necessità della condizione di coniugato per adire agli uffici e agli impieghi statali, sulla disciplina dei rimpatri, sulla separazione dei semiti dal gruppo demografico nazionale, sulla disciplina dei matrimoni con stranieri. Per la potenza e l'avvenire della nazione gli italiani oltre che numerosi e costituzionalmente sani, devono essere razzialmente puri. Anche in questo campo la politica ha determinato i fini di potenza ed ha fornito i mezzi per raggiungerli....

« Una cosa è certa: le concezioni politiche dei popoli stanno mutando per l'impulso della rivoluzione fascista e di quella nazista; la carta di Europa egualmente muta; mutano e muteranno i rapporti economici tra i popoli». ³

III.

« Si combatte perché si spera e mentre si combatte si pensa al domani. I governi d'Italia e di Germania danno l'esempio: conducono la lotta su teatri continentali e contemporaneamente in convegni, ormai numerosi, gettano le basi del futuro assetto europeo. La stampa, fondandosi soprattutto sulle note dichiarazioni e sugli scritti dei ministri Riccardi e Funk, già avanza delle ipotesi, su alcune delle quali torna spesso compiaciuta.

« Attenendosi alle ripetizioni sembrerebbe si potesse arguire qualche punto del futuro assetto.

« Per quanto riguarda la politica internazionale le discrete allusioni di responsabili

e le anticipazioni di stampa fanno intravedere i seguenti lineamenti dell'ordinamento futuro:

« 1) Continente europeo libero da inframmettenze inglesi, organizzato in uno o più vasti complessi internazionali, diretto superiormente da Italia e Germania;

« 2) Continente africano legato alle sorti dell'Europa;

« 3) Asia orientale riordinata dal Giappone e coordinata da questi alla nuova Europa;

« 4) Continente americano libero di scegliere la via della collaborazione con l'Europa o di restare estraneo ad essa.

« Per l'assetto interno delle singole unità europee dagli stessi interpreti è prevista una evoluzione in questo senso:

« 1) Adozione generale di forme autoritarie di governo;

« 2) Armonizzare di tutti i singoli sistemi ai principi del fascismo e del nazional-socialismo.

« Per quanto riguarda l'economia, allo scopo di raggiungere uno stabile sistema tendente alla instaurazione della più perfetta giustizia fra gli individui e tra i popoli, sono previsti i seguenti sviluppi:

« 1) Economia europea, organizzata in uno o più complessi, evolvendosi secondo piani;

« 2) Economia africana complementare di quella europea;

« 3) Riordinamento della produzione e rinnovamento degli strumenti della circolazione interna ed internazionale;

« 4) Civiltà del lavoro, giustizia sociale.

« Queste, in breve, le linee dell'edificio che i Capi sembrano abbiano in animo di costruire, secondo le poche caute dichiarazioni fino ad ora fatte, commentate e sviluppate della stampa quotidiana. A particolari nessuno ancora è sceso ed è stata saggezza, perché, come fu autorevolmente dichiarato l'11 giugno, il programma immediato e la premessa d'ogni riforma si riassume per ora in una parola: vincere ».³

(Continua)

LA « BEATRICE CENCI » DI MORAVIA E IL DIBATTITO FRA LETTERATURA E TEATRO

La *Beatrice Cenci* di Alberto Moravia, che questa estate il regista Vito Pandolfi, con una piccola compagnia di attori, ha portato in scena alla rocca della Rovere di Senigallia, sulla piazza del Duomo di San Gimignano, nel Teatro romano di Fiesole e in altri teatri estivi, era stata rappresentata due anni fa in vari Paesi del Sud America da una delle nostre più note compagnie di prosa, la Ricci-Magni-Proclemer-Albertazzi, che, terminata la *tournee* e rientrata in patria, per ragioni mai ben chiarite, la escluse dal suo repertorio. Dovemmo così contentarci di leggere la tragedia, in una versione risultante da varie stesure (che erano costate non poca fatica all'autore, come egli stesso ci ha detto), su « Botteghe oscure ». In un periodo nel quale la drammaturgia italiana ha bisogno di autori che la svincolino da un monotono, tecnicizzato convenzionalismo che la fa vegetare — tranne poche eccezioni — in un'atmosfera paradossalmente idillica, mentre negli altri Paesi cresce il gruppo degli autori di teatro (rappresentati anche da noi) che nel proprio lavoro si fanno interpreti anche molto crudi dei temi di una società nazionale e della

³ A. FANFANI, in « Rivista internazionale di scienze sociali », maggio 1939: *Intr. al fascicolo sull'economia italiana nel 1938*, pp. 247-48, 256, 259.

⁴ A. FANFANI, *Progetti e speranze per il dopo-guerra*, in « Rivista internazionale di scienze sociali », novembre 1940, pp. 756-57.

coscienza di uomini usciti dal disastro della guerra, non ci si è ancora resi conto, evidentemente, della necessità del contributo che possono dare al teatro gli scrittori.

Si è soliti richiamarsi all'esigenza d'un mestiere, o di un artigianato, che le più volte manca a scrittori che debbano ancora fare le loro *esperienze* col palcoscenico: e si mostra di non accorgersi che il tecnicismo (quale tecnicismo, poi, spesso) finisce per bloccare ogni possibilità diversa, l'apporto vogliamo dire di interessi molteplici, che, su un suolo così inaridito, non potrebbe essere che salutare, a costo anche di errori e di incertezze. Sta di fatto — e non siamo i primi a lamentarcene — che troppo spesso i nostri primi attori scelgono le novità italiane da includere nel cartellone (quelle novità italiane che assicurano particolari contributi statali) con criteri extraqualitativi, extraculturali, preferendo per interessi contingenti certi autori, certi copioni. E si assumono così la grave responsabilità di dare un corso che potremmo chiamare innaturale alla nostra produzione drammatica: a quella, almeno, che arriva ad affrontare la ribalta, che è poi l'unica prova importante ai fini del teatro.

Il regista Pandolfi ha il merito, in questo senso, di aver proposto anche al pubblico italiano la tragedia di Moravia. Indirettamente egli ha contribuito anche a riproporre e a riaccendere il dibattito sui rapporti fra teatro e letteratura: rapporti che non possono esaurirsi su un terreno « tecnico », nel nome di quella *teatralità* che per certi autori e attori e registi non è nemmeno un concetto ma il feticcio di un concetto, come ci diceva lo stesso Moravia, bensì devono investire la sostanza delle cose, la loro storia.

La ricostruzione che lo scrittore romano ha operata della torbida vicenda cinquecentesca appare rigidamente oggettiva, tutta documentata sulla cronaca giudiziaria che seguì alla sanguinosa congiura della rocca della Petrella. Moravia, dobbiamo subito affermare, libera la storia dei Cenci dal lievito romantico che caratterizzò non solo la lunga leggenda popolare, ma la tragedia di Shelley, il racconto di Stendhal; nonché dall'eloquenza — di natura ben più volgare — di cui si gonfiò nel « romanzo storico » del Guerrazzi e in quasi tutta la letteratura fiorita dopo le esecuzioni di Castel Sant'Angelo. Certe rievocazioni di tipo elisabettiano non sembrano casuali. Il primo dei tre atti e buona parte del secondo si irretiscono nel racconto eccessivo, privo di un'*actio* anche interiore. Più agile e più originale si fa l'ultimo atto, nel quale alcuni motivi moraviani si accennano, pur senza pervenire a quelle aperture psicologiche cui forse avrebbero potuto giungere.

Temî frequenti nel narratore, pur dentro le maglie di quella oggettività, non mancano, infatti, in vari luoghi della tragedia. La giovinetta Cenci, che è relegata alla Petrella insieme con la matrigna, organizza ad arte la sua vendetta contro il padre che l'ha oltraggiata, in nome di una innocenza da difendere. Questa « innocenza » ella proclama con piena convinzione anche alla fine, quando Carlo Tirone, auditore per la provincia di Abruzzi, giunge inaspettatamente al castello per arrestare lei e i complici ed aprire la grande inchiesta. Più che una proclamazione di innocenza, è però una domanda (ed ecco che diventa un motivo moraviano): è un'altra inchiesta che si apre — mentre finisce il lavoro — sulla parte che la giovinetta ha dovuto sopportare nel dramma che ha portato la famiglia alla distruzione.

Quasi un male del secolo è la buia nausea della vita che mostra il padre, Francesco Cenci. Lo scellerato e crudele vecchio sente ormai dappertutto sapore di noia: sono parole sue. Sapore di noia avverte anche nel cibo col quale si nutre, e la sua fame è mostruosa. Però vogliamo rilevare soprattutto un altro momento nel quale una tensione nuova nasce dentro la vecchia vicenda, come a dare una carica psicologica ulteriore ai suoi protagonisti. Ed è quando — appunto nel terzo atto — Beatrice impone al castellano Olimpio, cui ella ha concesso di giacere nel suo letto per farne un complice, di allontanarsi, ormai; di rifiutare ormai una « normalità » del loro vivere. « Il delitto — dice la ragazza — è meglio sopportabile nella disperazione e nel terrore che nella placidità delle abitudini quotidiane ». Si affaccia diremmo una « condizione » del complice. La normalità non può essere mescolata all'assassinio. E in questa « normalità » ci sembra di dover ritrovare, solo in parte trasfigurata da un vago esistenzialismo, un'immagine di quell'ina-

ridirsi dei sentimenti al quale spesso si richiamano il narratore e il *moralista*: l'indifferenza, diciamo; il cinismo.

Il determinismo e lo sprezzo possono essere già considerati caratteri « moderni », in questi personaggi *oggettivi*. Per interpretarli non era necessario, nemmeno oggi, forzare il loro senso: ma bastava esporli e cercarne fin dove fosse possibile la dimensione umana. Questo ci sembra l'esito cui Alberto Moravia è, qui, pervenuto.

Era — dobbiamo ricordare — il suo primo lavoro nato esclusivamente per il teatro. Ché i due drammi precedenti (*Gli indifferenti*, scritto in collaborazione con Luigi Squarzina e rappresentato nel 1948; *La mascherata*, messo in scena dal Piccolo Teatro di Milano nel 1954) erano stati tratti dai romanzi omonimi, e da uno dei « racconti romani » derivava un piccolo, modesto atto unico inserito fra le cosiddette « quindici novità » che un'apposita compagnia portò sui palcoscenici italiani nella penultima stagione. Ora, a quanto egli stesso ci ha detto, lo scrittore si dedicherà a una vera « tragedia moderna »: dei nostri anni, della nostra gente. Né dubitiamo che la nuova esperienza gli gioverà.

Vito Pandolfi ha allestito uno spettacolo asciutto e severo, nel quale il dramma era condotto a tutta la sua nuda evidenza (il testo pubblicato era stato snellito in alcune parti, di comune accordo). Filippo Scelzo è stato interprete vigoroso e misurato di Francesco Cenci; una piacevole rivelazione, la giovane Gabriella B. Andreini, che ha dato un sofferto e vibrante rilievo alla figura della protagonista. Fernando Cajati ha detto Olimpio con chiara intelligenza e Elda Tattoli è stata un'interprete umanissima della matrigna. Adeguati Gianni Severoni e Roberto Paoletti nei loro ruoli. La compagnia ha dimostrato insomma l'affiatamento e l'amore che erano necessari per un testo simile.

SERGIO SURCHI

NUOVAMENTE IN CRISI IL FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DI VENEZIA

La diciottesima edizione del festival cinematografico di Venezia non può non ispirare alcune amare considerazioni sulla pratica ormai invalsa nell'ambiente del cinema di proclamare una cosa e di farne invece un'altra, di scrivere degli ottimi regolamenti, e poi non tenerne conto alcuno, ed anzi di fare esattamente il contrario di quanto le norme prescriverebbero. Siamo perfettamente consapevoli che il campo cinematografico è dominato non solo da interessi economici ma anche da forze politiche i cui interventi massicci possono costringere alla resa le migliori intenzioni. Ma esistono pur sempre allora delle forme di protesta morale che hanno una loro efficacia proprio perché con esse si può scindere la propria responsabilità da quella di chi troppo supinamente accetta quegli interventi.

Si veda quello che è accaduto in questi giorni a Venezia di tutte quelle eccellenti idee — consacrate in parte anche in precisi articoli di regolamento — che la nuova direzione del dott. Ammannati aveva manifestato sin dall'inizio della propria gestione lo scorso anno e che tante speranze avevano destato. I film non sarebbero più stati inviati dai produttori secondo il loro personale criterio, ma scelti da una commissione speciale nominata dalla Direzione del Festival, commissione che avrebbe tenuto conto solo delle opere fornite di quegli indispensabili requisiti estetici che convengono ad una *Mostra d'Arte Cinematografica*.

È successo invece che i produttori hanno tranquillamente posto nel nulla il regolamento, facendovi apportare opportune modifiche, e su 14 film solo 4 sono stati invitati dalla Mostra sul parere della commissione. Gli altri dieci sono stati mandati dagli stessi produttori i quali han fatto il semplice discorso: « O questi o nulla ». Così, pur di garantire la rappresentanza nazionale inglese, abbiamo dovuto assistere, allibiti, a quell'in-

credibile fumetto erotico-terapeutico che è *La Storia di Esther Costello* e per avere la partecipazione messicana ci siamo dovuti sorbire un volgare melodramma d'appendice (*I Selvaggi*).

Vi sarebbe da chiedere se i produttori inglesi, affidando la bandiera nazionale ad *Esther Costello*, si sono resi conto della immensità del loro errore, che è tanto grande da far seriamente dubitare o della loro intelligenza o della loro buona fede. Se è vera l'ultima ipotesi ed erano in malafede e tendevano a sabotare il Festival, bisogna dire che vi sono in gran parte riusciti, grazie alla inconcepibile condiscendenza della Direzione. Non vi è dubbio che la gestione del dott. Ammannati ha dimostrato una notevole efficienza organizzativa di cui va dato atto con compiacimento (molto bene ha fatto ad esempio a creare la sezione informativa ove sono stati proiettati i film non in concorso): ma si deve riconoscere francamente che all'efficienza non si è accompagnato il coraggio.

Bisogna certo rendersi conto che se la Direzione avesse dovuto rifiutare i film indegni imposti dai produttori, il Festival sarebbe durato cinque o sei giorni: e quindi ragioni politiche e di «sensibilità» hanno agito e condizionato la resa della Direzione. E comprendiamo perfettamente che queste difficoltà erano assai difficilmente superabili da parte della Direzione stessa: la quale comunque ha peccato in precedenza, al momento della decisione di riforma del regolamento, quando pur sapendo perfettamente che essa riforma avrebbe sollevato le ire dei produttori, non ha usato alcuna opera di persuasione nei loro confronti, non ha agito con quella accortezza politica che è necessaria allorché si desidera modificare una situazione di fatto urtando così contro interessi precostituiti.

Ciò dunque rimproveriamo alla Direzione: ma anche la commissione di accettazione non va esente da critiche. Noi sappiamo perfettamente che essa è composta da egregie persone, tra le quali in particolar modo Gadda Conti e Di Giammatteo hanno tutta la nostra stima. Ma il loro silenzio di fronte all'incresciosa situazione che si è venuta a creare non può non dar luogo ad alcuni rilievi.

Se la commissione di accettazione non ha potuto far nulla — come riteniamo — per impedire l'ingresso alla Mostra di *Esther Costello*, e degli altri cinque o sei brutti film che abbiamo visto, perché non ha pubblicamente dissociato la propria responsabilità da quella della Direzione? E perché non ha chiarito i motivi per cui non sono stati ammessi alla Mostra alcuni ottimi film che abbiamo veduto alla Sezione Informativa, non solo superiori ad almeno tre quarti dei film in concorso, ma obiettivamente aventi tutti i titoli per partecipare ad un Festival? Ci riferiamo tra gli altri al francese *Patrouille de choc* di Bernard Aubert, all'ungherese *Quartiere libero* di Imre Fehér — veramente eccellente — ed all'interessantissimo polacco *La vera fine della guerra* di Jerzy Kawalerowicz. E si noti che Ungheria e Polonia non avevano film in concorso.

Si è tentato di giustificare l'ammissione alla Mostra del pessimo jugoslavo *Soltanto degli Uomini* o del ridicolo messicano *Los Salvajes* dicendo che altrimenti la Mostra non avrebbe potuto contare sul Messico o sulla Jugoslavia come partecipanti. Ma Messico ed Jugoslavia sono più importanti dell'Ungheria e della Polonia? Perché non sono stati ammessi alla Mostra i degnissimi film di queste due ultime nazioni e non si è sentito il peso della loro mancanza?

Di tutto ciò si può legittimamente far carico alla commissione di accettazione, i cui membri, ripetiamo, hanno la colpa di essersi lasciati praticamente esautorare: di fronte a questa situazione non restava loro che assumere un deciso atteggiamento di protesta. Non crediamo all'efficacia delle dimissioni, le quali molto spesso favoriscono il gioco degli avversari. Ma una dichiarazione precisa e circostanziata — senza perifrasi o velate allusioni — alla stampa, spiegando come erano andate le cose, quali ragioni politiche, quali motivi nascosti, quali debolezze avevano inficiato e posto nel nulla l'attività della commissione e la sua stessa ragione d'essere, ben poteva e doveva essere resa nota dai membri della commissione stessa. Qualche mese fa abbiamo letto del Di Giammatteo una arguta cronaca dei lavori del 1956. Ma allora si ebbe il coraggio di un atteggiamento deciso, si rinunciò all'Inghilterra ed agli Stati Uniti e per discutibili fossero che certe ammissioni,

quanto meno un primo passo verso quella proclamata maggiore serietà nella Mostra si era pur avuto.

Invece quest'anno solo il silenzio ha risposto alle proteste ed alle critiche rese note anche nel secco comunicato finale della giuria. Ora, il silenzio è senza dubbio d'oro, e serve a mantenere buoni i rapporti con i potenti ed evita le noie e rende tranquilla la vita, e garantisce gradevoli posti. Ma, diceva Chamfort, *Les raisonnables ont duré, les passionnés ont vécu*: un po' di passione allora, cari amici della commissione, e un po' di coraggio!

Errori, debolezze, colpevoli condiscendenze, piccole furberie politiche hanno condotto la Mostra veneziana in una via senza uscita. Per venirne fuori, per ridare al Festival quella funzione che già ebbe e che tutti ci auguriamo ritrovi (se oggi il Festival veneziano contasse veramente, la prima mondiale del *Re a New York* di Chaplin sarebbe stata a Venezia e non a Londra!), bisogna adottare, con coraggio ed abilità, una nuova politica.

Un autorevole critico, Mario Gromo, ha scritto (*La Stampa*, 10 settembre) alcune cose piene di buon senso che converrà riportare, sottoscrivendole pienamente: «Se due anni or sono si determinò una crisi che covava da tempo, oggi, dopo due soli esperimenti della nuovissima formula, è parso evidente che questa già si trovasse in un'altra crisi. Recriminazioni, supposizioni e pettegolezzi, non servirebbero a nulla. Si è certo ancora in tempo, ma bisogna che per l'anno venturo sia risalita la china. Con i vari produttori è sempre possibile un'intesa, ed è comunque comprensibile che essi non gradiscano subire una inappellabile commissione artistica, che di fatto in tutto e per tutto è composta da tre italiani. Perché non ampliarla con elementi stranieri autorevoli? Non darebbe maggiori garanzie agli interessati? E perché la Mostra non si crea suoi diretti rappresentanti, anch'essi autorevoli, Paese per Paese, introdotti, ascoltati? E perché non rivedere la formula dell'assolutamente inedito, in modo da poter accogliere film degni e degnissimi, non importa se già parzialmente apparsi altrove? E dato che si danno tante cure a sezioni speciali informative, perché non sfruttare il fatto, piuttosto negativo per la Mostra, di essere l'ultima dell'annata, e creare una sezione dedicata ai migliori film dei precedenti festival in modo da avere a Venezia anche una specie di festival dei festival?».

Se ci siamo dilungati con queste note sull'organizzazione della Mostra veneziana è perché non molto vi è da dire sulle opere presentate, se si esclude *Notti bianche* di Luchino Visconti.

Infatti, eliminati sin dall'inizio la giulebbosa storiellina spagnola *Un Angelo è sceso a Brooklyn* di Vajda, il dilettantesco film jugoslavo *Soltanto degli Uomini* di Bauer, l'ignobile *Storia di Esther Costello* di Miller, il polpettone messicano *I Selvaggi* di Baledon: esclusi per la loro modesta portata — anche se qua e là non privi di qualche interesse — il giapponese *Carrozzina da bambino* di Tasaka, *Oeil pour Oeil* di Cayatte (incomprensibilmente esaltato dalla maggioranza della stampa francese, escluso *l'Express* ed altri pochi) il russo *Malva* di Vladimir Braun e, purtroppo *I sogni nel cassetto* del nostro Castellani rimasto all'altezza di Nicodemi (e tra questi il migliore è senza dubbio il film giapponese per una notevole spregiudicatezza nell'esaminare i rapporti familiari ed una delicata sobrietà di accenti e di ispirazioni): fuori gioco dunque tutti questi ed esclusa anche la produzione anglo-franco-americana *Amère victoire* di Nicolas Ray, curioso film «tirato via», per dir così, con qualche bella pagina, ma fallito artisticamente e senza un attimo di partecipazione e di calore da parte del regista (il soggetto è tratto da un brutto romanzo di René Hardy e la sceneggiatura è così zoppicante da riuscire peggiore e più improbabile dello stesso libro, sì che alla fine l'unico motivo di interesse risiede nella interpretazione di Richard Burton): restavano dunque in lizza soltanto i due americani, *Qualcosa che vale* di Richard Brooks ed *Un cappello pieno di pioggia* di Zinnemann, *l'Invitto* dell'indiano Satyajit Ray, il giapponese *Il trono di sangue* di Kurosawa oltre a *Notti bianche*.

Sia il film di Brooks che quello di Kurosawa sono però di classe inferiore agli

altri tre: *Il trono di sangue*, è una sorta di Macbeth giapponese, di splendida resa formale, ma quanto lontano dalla fosca poesia dell'opera scespiriana! La violenza, il sangue, la morte, restano alla superficie, ed ambizione invidia odio, sentimenti gridati e non espressi, lasciano indifferente e lontano lo spettatore. Certo vi sono delle bellissime scene (basta rammentare quella dei corvi che entrano nella sala ove Taketoki-Macbeth sta attendendo l'assalto del nemico), ma nel complesso l'opera non convince, facendosi ammirare soltanto su un piano di freddi valori formali.

Qualcosa che vale è sceneggiato in modo assai confuso: la quantità della materia da trattare (rapporti tra bianchi e neri, tra giovani e vecchi, una guerriglia, un amore) è tanta da poterne trarre non uno ma tre film: la debolezza della tesi — ai negri cui si tolgono le antiche credenze e tradizioni, bisogna dare in cambio «qualcosa che vale», ma questo qualcosa è visto incomprensibilmente nella adozione per i negri dei costumi e della vita dei bianchi —, l'interpretazione sostanzialmente mancata in tutti (tranne nell'eccellente Sidney Poitier) e francamente pessima in quel Rock Hudson al quale — lo pensiamo con costernazione — è stato affidato il ruolo del tenente Henry in *Addio alle armi* (che massacro si preannuncia per il bel romanzo di Hemingway!): tutto ciò dunque limita fortemente la portata del film. Al quale pure non manca una certa coraggiosa presa di posizione a favore di una pacifica convivenza tra bianchi e negri, ed un invito a combattere il razzismo e la violenza. Temi questi cari a Brooks, che è uno dei registi più interessanti di questi ultimi anni. *Qualcosa che vale* è comunque un'opera minore che non ha risposto all'attesa. La lotta restava quindi ristretta a Zinnemann, Visconti ed all'indiano Ray.

Tra i tre, Zinnemann è riuscito a darci il film più compatto, vorremmo dire il film più film: da citare a modello agli alunni del Centro Sperimentale di Cinematografia, per la splendida capacità di trasformare visivamente un soggetto, senza sbandamenti, senza cadute di tono, con un perfetto linguaggio cinematografico ed una recitazione d'*équipe* calibrata al millesimo: così l'interpretazione del bravissimo Franciosa — meritamente premiato ma avremmo voluto *ex aequo* anche Mastroianni — non è che per qualche sfumatura superiore ai suoi compagni ed anzi tutto l'eccellente Lloyd Nolan, poi Eve Marie Saint e Don Murray.

Dopo la *Città nuda* di Dassin non avevamo mai avuto sullo schermo una New York così vera e scoperta, in tutta la sua potenza, nella ricchezza e nel vizio, nella forza e nella desolata solitudine, piena di orrori e di meraviglie e di sofferenze. Le fotografie delle strade, dei parchi, dei cortili di questa enorme città, umida e nebbiosa, gli interni delle case, dei bar, parlano con una voce propria, dicono allo spettatore più che decine di volumi o di conferenze.

Eppure qualcosa manca a questo film per essere un capolavoro, per entrare definitivamente nel museo ideale della cinematografia. E questo qualcosa — con buona pace dei crociani da strapazzo che si esaltano solo per i valori formali — è il soggetto, che è tratto dall'omonima commedia di Gazzo, un abile *pastiche* recitato lo scorso anno con successo dalla eccellente compagnia Proclemer - Sanipoli - Albertazzi: chi abbia veduto o letto quella commedia, ricorderà l'assurdità della trama, l'incongruenza di certe situazioni, l'assoluta mancanza di ogni traccia di poesia, di sentimento umano (che invece, sia pure in modesta parte, non mancano in un soggetto analogo, *L'uomo dal braccio d'oro*). Zinneman è riuscito ad evitare i vizi peggiori del canovaccio, quel tanto di melodrammatico, di scopertamente costruito, di piccola abilità artigiana che riempie la commedia di Gazzo. Ma non poteva dar vita ad un soggetto informe che neppure il fuoco di Prometeo avrebbe riscaldato, non poteva dare logica né intelligenza ad una trama stupida ed irritante.

Si comprende così agevolmente perché la giuria si sia soffermata per i premi sul film indiano e su quello di Visconti.

Soltanto non abbiamo francamente capito perché il primo premio non sia andato a *Notti bianche* ed il secondo ad *Aparajito*. E chiaro infatti che un film come quello

di Visconti o si accetta per intero — discutendo al più, questa o quella sequenza, questo o quel particolare — o si rifiuta decisamente; ma non gli si dà un premio di consolazione, posponendolo poi ad un'opera fragile come *Aparajito*, di cui si deve lodare la delicata bellezza e la splendida presentazione della figura di una madre, ma che manca di una vera vicenda. È un diario intimo, una serie di annotazioni, sincere e toccanti a volte, a volte distaccate e lente, rese con una sensibilità particolare spesso assai lontana dalla nostra, ma pieno di ingenuità e di errori, scheletrico nella sostanza e debole nel racconto, assai inferiore a *Pather Panchali*. È evidente che il Leone d'Argento sarebbe stato per *Aparajito* il premio ideale, assegnando quello d'oro o a Zinnemann o a Visconti. Così invece si è preferita una soluzione di ripiego che rischia di scontentare tutti.

Dicevamo che *Notti bianche* o lo si apprezza per intero o lo si respinge. Non c'è posto per una soluzione intermedia: o tutto o niente. Noi comprendiamo perfettamente l'entusiasmo di molti critici, tra i quali De Baroncelli de *Le Monde* che ha scritto addirittura una dichiarazione d'amore che vale la pena di riportare: « Je l'aime, parce que c'est une oeuvre d'art, c'est-à-dire quelque chose de concerté, d'élaboré, de raffiné, le contraire exactement de tous ces reportages ou prétendus témoignages cinématographiques, de tous ces faits divers faussement psychologiques qu'on nous a servis au cours de ce festival. Je l'aime parce qu'adapté d'un ouvrage littéraire (il s'agit d'un roman de jeunesse de Dostoïevsky), il reste fidèle à la littérature: parce qu'on y retrouve, transposés mais non trahis, les rêves et la pensée profonde de l'écrivain. J'aime le film de Visconti parce qu'il tourne résolument le dos au réalisme, au naturalisme, à ce bric-à-brac sordide où le cinéma d'aujourd'hui va trop souvent chercher, sous prétexte 'd'authenticité', son inspiration. Je l'aime parce que c'est un film romantique et que le romantisme a du bon certains jours ».

Ma comprendiamo anche — pur ritenendo che abbiano torto — quei critici, come Pietro Bianchi sul *Giorno*, che si sono lasciati andare ad una vera e propria furia iconoclasta non salvando nulla. Ciò che decisamente non approviamo è la via media scelta della giuria. A *Notti bianche* andava o il primo premio o il buio del rifiuto totale.

Si tratta infatti di un film assolutamente eccezionale, per quel che dice e per come lo dice, perché segna un netto stacco con la formula cosiddetta realistica della produzione corrente italiana, ed inizia invece, su un piano di altissimo stile, un risoluto avvio al romanticismo, del resto già in embrione ben visibile in *Senso*. Al di là di qualche sequenza discutibile (l'inizio — il litigio della prostituta) *Notti bianche* è un'opera di fervida intensità emotiva, piena di forza e di commozione, con alcune parti letteralmente entusiasmanti.

Non intendiamo oggi, in questa sede, addentrarci ad un esame completo e dettagliato del film, il che imporrebbe spazio e tempo che ci manca. Ma ci riserviamo di tor narvi sopra assai ampiamente in uno dei prossimi numeri di « Belfagor », dopo aver riveduto il film al di fuori della particolare atmosfera polemica del Festival. Vogliamo però anticipare l'impressione che solo il Mastroianni — di una bravura eccezionale, senz'altro il migliore attore giovane del nostro cinema — abbia compreso a pieno il proprio personaggio. Non ci sembra possa dirsi altrettanto della Schell che ha creato un personaggio più infantile che sognatore, cioè che giunge a credere alla sua così improbabile avventura, non con la piena generosa dei sentimenti di chi vive quasi in un sogno, ma grazie piuttosto alla credulità e alla capacità di adattamento propria degli immaturi. Su questo grande film torneremo, si ripete, assai presto, anche sulla scorta del prezioso volume che Renzo Renzi ha curato per la casa editrice Cappelli, riportando del film soggetto, sceneggiatura ed altre amplissime notizie.

GIORGIO MOSCON

RECENSIONI

GIUSEPPE BERTI, *Russia e Stati italiani nel Risorgimento*, Torino, Einaudi, 1957, pp. XVIII-874.

Lo studioso che prenda ad esaminare la poderosa opera dedicata dal Berti, con esauriente minuzia di ricercatore e consumatissima perizia filologica, alle relazioni politiche, ma poi anche più largamente ideologiche e culturali intercorse tra l'Italia e la Russia nel lungo intervallo che separa la prima apparizione di naviglio russo nel Mediterraneo, con la storica crociera dell'Orloff, dal compimento dell'unità statale della penisola, non può trattenersi dal chiedersi preliminarmente, con accentuata meraviglia, come mai si siano dovuti attendere i giorni nostri e l'opera non di un accademico ma di un libero studioso ed uomo politico di estrema sinistra per poter ottenere uno sguardo sintetico di sconcertante vastità intorno a questo argomento. Giacché ciò che di primo acchito stupisce nel libro, ed induce a riflessioni tra l'ammirato e l'amaro, è la straordinaria dovizia di fonti di cui l'A. fa sfoggio in un apparato di note la cui imponenza procura talora un senso quasi di sgomento. Certo, la raccolta di queste indicazioni è dovuta in massima parte all'eccezionale probità dello scrittore ed alla sua del tutto non comune familiarità con gli ambienti e le personalità che imprende a descriverci: pure, il carattere di primizia, di sconosciuto, che serba la stragande maggioranza di questi contributi, mentre conferisce all'opera un sapore insolito di stimolante fragranza, induce anche a meditare sui motivi, non forse tutti maliziosamente capziosi, bensì obiettivamente culturali, per cui tutto questo materiale sparso in Europa è restato per decenni ai margini quando non addirittura al di fuori della coscienza storica italiana, romantico, positivista o idealista che fosse il soffio che la ispirava.

Non si può dire certo che i primi concreti approcci tra la rinnovata mentalità russa e quella italiana anch'essa ridesta dall'opera e dagli scritti dei riformatori si fossero contenuti in puri termini formali e tecnici di diplomazia, così come poco più che aneddotici erano stati i rapporti secolari instaurati con quelle lontane regioni per interessi mercantili e commerciali. Alla fine del '700, viceversa, il trapianto di cultura italiana in Russia è vivo, agevole e fervido, a testimonianza di una tempestività particolarmente felice di risposdenze: basti pensare come per parecchi anni la capitale di una delle forme più caratteristiche della civiltà italiana contemporanea, l'opera buffa, fosse, con Domenico Cimarosa, appunto Pietroburgo: e ciò per toccare un solo settore culturale e tra i più distanti dal mero interesse politico. Questi legami, restati vivi e fervidi nell'epoca napoleonica, ma resi più torbidi e frammentari per l'intrusione di vaghi elementi ideologici, di non definite suggestioni cospiratorie ed innovatrici, del tipo di quelle che affascinavano di tanto in tanto lo zar Alessandro, subiscono una brusca interruzione con la rivoluzione romantica. È questo grandioso movimento spirituale quello che, mentre definisce, precisa e spesso approfondisce la consapevolezza critica della cultura italiana, ne limita anche e ne impoverisce lo sguardo europeo, quell'agile, scintillante orizzonte nel quale s'era aggirato l'occhio vivido di un Algarotti e quello spregiudicato di un Galiani, per indirizzarla verso certe suggestioni soprattutto francesi, ed in genere occidentali, dalle quali soltanto assai tardi e con processi critici non

tutti limpidi, bensì spesso tumultuosi e sommari, riuscirà a liberarsi. Nasce da questa chiara impostazione preliminare il grande liberalismo italiano (sul quale l'A. ha pagine di penetrante finezza): nasce cioè con l'occhio rivolto, se così possiamo esprimerci, in una sola direzione, al parlamentarismo ed alle dottrine economiche inglesi, alle libertà ed allo spirito d'iniziativa individuale in Francia: la stessa filosofia tedesca dello Stato in tanto fiorisce e vigoreggia nel Mezzogiorno in quanto si riallaccia ad un antico vigoroso ceppo di tradizione indigena: i fermenti liberali e democratici tedeschi degli anni intorno al '40 resteranno in Italia senza eco apprezzabile: mentre non è un mistero che, dopo i primi, saporosi assaggi del Berchet, i contatti letterari rimasero pressoché interrotti fino al sorgere della musa bizzarra ed estrosa di Arrigo Boito, alle complicazioni intellettualistiche dei tardi romantici ed alle amarezze pungenti del giovane Carducci. Con la Russia, a maggior ragione, un pesante velario di silenzio: il parallelo che elegantemente l'A. istituisce tra l'avanzato programma sociale e di radicale trasformazione strutturale prospettato dai decabristi e le istanze formali ed approssimative dei rivoluzionari italiani non venne da questi ultimi né compiuto né forse neppure intravisto: se i nostri liberali pensavano alla massa, intendevano riferirsi alle folle indomabili dei sobborghi parigini, proletariato operaio ed artigiano, senza supporre che vi potesse essere qualche cosa di duraturo, di profondo e di vitale in quel mondo contadino che la lunga tradizione giacobina voleva non conteso dominio del latifondista e del prete.

Né si può dire che su questa strada di un rischiaramento critico della particolare, sostanziale realtà russa, facesse fare alla coscienza democratica italiana consistenti progressi la parola di Giuseppe Mazzini, della cui opera peraltro è doveroso qui segnalare come l'A. valuti con nobile compostezza il significato rinnovatore e la funzione propulsiva ed attivizzante, come sottofondo primo ed insostituibile della spinta rivoluzionaria al di fuori e al di sopra di episodici fermenti di origine più propriamente proletaria ed economica. Mazzini ha l'attenzione troppo esclusivamente rivolta ai movimenti di popolo, alle affinità di razza, alle missioni nazionali, per non dover scorgere ad oriente poco più di una smisurata e disorganica marea slava, i cui contorni e fini egli non afferra a sufficienza, e contempla con buona volontà mista ad indistinto timore, come verso qualche cosa che non si conosce e non si può controllare. Questo alternarsi di trasporto e di repulsione verso le cose russe è caratteristico dei democratici italiani, mentre i moderati isteriliscono il loro interesse in una valutazione puramente formale e diplomatica. L'A. pone acutamente l'accento su alcune considerevoli aperture impostate nel circolo milanese che fa capo al «Crepuscolo» e che, tramite soprattutto Gabriele Rosa, subisce l'inevitabile influsso del pensiero di Cattaneo. Spunti ed osservazioni non mancano certo: e denotano quella vigile ed agile prontezza mentale che era caratteristica di quell'ambiente. Tuttavia, la valutazione ottimistica va forse temperata. Spirito indubbiamente e compiutamente europeo, Cattaneo lo era tuttavia in quanto della realtà continentale contemporanea coglieva e seguiva partecipe l'operoso fervore di progresso, il definirsi della coscienza capitalistica ed industriale, l'eliminazione di barriere e di ostacoli grazie a quel prodigioso sviluppo delle vie di comunicazione che a lui apparivano il reticolato solidissimo su cui la futura Europa federale avrebbe fondato la sua dinamica prosperità, spiritualmente cementata dall'affinamento morale e civico dei cittadini nell'esercizio così potentemente formativo della nazione armata. È evidente come questa vibrante, modernissima temperie politica, che appunto nella sua modernità pulsante trovava la sua più elevata giustificazione storica, poco potesse, nel profondo, adeguarsi ad una realtà eminentemente statica ed uniforme, nelle sue smisurate dimensioni, come quella russa: e d'altro canto, anche il mondo rurale a cui Cattaneo volgeva l'attento e competentissimo sguardo era quello vivissimo della campagna lombarda, con le sue bonifiche, le sue irrigazioni, le sue coltivazioni intensive, anziché quello delle immense solitudini vergini da affrontare e rinnovare nella loro sostanza umana ancor prima che naturale. Cattaneo, insomma, per dirla con un pa-

radosso che non dispiace a Salvemini, era abbastanza lombardo per poter essere un perfetto europeo, ma lo era troppo per poter aspirare ad un'autentica e compiuta universalità: e quando si dice Europa s'intende appunto quel concerto ideale vagheggiato dai liberali italiani, quell'unità culturale ed ideologica che avrebbe trovato nel Croce la più appassionata rievocazione.

Non è meraviglia quindi come, fino alle soglie della prima guerra mondiale, allorché, come opportunamente ricorda l'A., l'interesse verso le cose russe venne ridestato da un'esigenza prettamente contingente di approfondimento dei fermenti sociali ed umani tolstoiani, l'atteggiamento dei progressisti e dei democratici fosse sempre riservato ed ostile, sulla base di una sostanziale ignoranza di fondo: e si vedeva così Crispi dedicare le sue ultime parole all'invocazione di una diga latino-germanica per frenare l'irrompere dell'ondata slava, Cavallotti tracciare le linee di una federazione balcanica da opporre come cintura di sicurezza alla strapotenza russa, Bissolati auspicare la coalizione delle coscienze democratiche europee per strappare gli artigli dell'aquila moscovita e ridurre all'impotenza la riserva della reazione. Gli spiriti anche più ricchi ed illuminati, insomma, non riescono a dissociare il popolo russo dal regime che lo regge, la sua realtà, i suoi specifici problemi, le sue aspirazioni autentiche, dalla bardatura poliziesca e burocratica che le schiaccia, ed esasperano il dualismo tra oriente ed occidente in una forma di resistenza, d'irrigidimento, che è non di rado opposta alle loro fondamentali, consuete esigenze di comprensione critica e di solidarietà sociale. Dopo i grandi avvenimenti rivoluzionari ed i rivolgimenti seguiti in occidente, la situazione non era certo la più serena e la più adatta ad un ripensamento spassionato, obbiettivo di rapporti sui cui documenti già cominciavano ad addensarsi la polvere e l'oblio, a mantenere i quali non mancavano certo le interessate indirette sollecitazioni. La sintesi del Croce, sovraneamente elevata sulle passioni del momento, era peraltro la meno idonea ad avvertire, nonché un particolare filone russo, la stessa generale e spesso prevalente esistenza di un ininterrotto fermento di massa europeo: sicché la faccia russa del poliedro crociano restò pallida e convenzionale, o tutt'al più idealizzata in qualche suggestiva costruzione mitologica (Nicola I) o contraffatta nell'aneddotica indifferente e caricaturale (il moto decabrista), con atteggiamenti di sommarietà superficiale (e ben sintomatica) di cui l'A. non manca di fare legittima giustizia sulla traccia di una costante e severa polemica.

Si son dovuti attendere il secondo dopoguerra ed il lavoro ingrato e perseverante di un deputato comunista perché finalmente, pur nelle riluttanze e nelle diffidenze tuttora così persistenti, ci venisse consentito di godere di un organico sguardo d'assieme su un settore delicatissimo di vita politica europea sul quale finora non si era riverberata che la luce sbiadita e spesso indiretta di qualche corrispondenza e di qualche rapporto. Questa era dunque la conclusione, non troppo confortante per lo spirito d'iniziativa e d'originalità dei nostri studi, alla quale il lungo discorso precedente intendeva pervenire: discorso mirante ad offrire un'implicita giustificazione culturale di una carenza altrimenti inesplicabile e che tuttavia non può che meritare un severo giudizio.

Dell'opera del Berti, amplissima, ricchissima di figure, di citazioni, agile e spesso ardita nell'istituire i più svariati rapporti e riferimenti, contenente qua e là (come per de Maistre e Carlo Alberto) medaglioni interpretativi che sono veri e propri schemi robusti di monografie, sostenuta senza soluzione di continuità da una fittissima e largamente riportata consultazione di prima mano, conclusa con una densa appendice documentaria, sarebbe qui prolisso ed inopportuno (come brevemente è stato fatto in altra sede) segnalare i numerosissimi e tutti più o meno fervidi e fecondi suggerimenti di lavoro. Giacché questa è la lode che deve specialmente tributarsi ad un'opera pur così poderosa e coscienziosa da scoraggiare tentativi ulteriori di approfondimento che non siano sostenuti da una preparazione filologica e da una perizia ambientale consumatissime: lode di solida introduzione, e spesso anche di vigorosa sistemazione, per un mondo i cui agganci costanti con la realtà europea contemporanea ne rendono le ri

sonanze pressoché innumerevoli e gli arricchimenti continui ed imprevedibili. Direttamente o di scorcio, ma col vantaggio frequentissimo di un'assoluta originalità di prospettiva, l'A. fissa il suo giudizio su problemi di complessa e profondissima portata non solo politica, quali possono essere di volta in volta l'assolutismo illuminato o le società segrete, la Santa Alleanza o l'equilibrio mediterraneo, la spiritualità romantica e l'utilitarismo anglosassone, il concerto europeo e l'esperienza cavouriana. In questo lussureggiante affollarsi di argomenti, ben di rado è concesso affidarsi ad una traccia sicura, costante ed ordinatamente svolgentesi, sicché il volume non risulta di agevole lettura: ciò dipende in via normale dall'incessante, turbinoso modificarsi di situazioni e di uomini, dal variare dei punti di vista, delle fonti, degli interessi in contrasto: dipende qualche volta dalla spiegabile condescendenza dell'A. alla tentazione di circostanze o di personalità particolarmente suggestive, la cui trattazione, sempre perseguita con severo rigore ed intento critico, si amplia talora in modo da turbare l'equilibrio della prospettiva. Qualche snellimento insomma, nell'irrompere impetuoso di temi e di spunti, avrebbe giovato alla virtù sintetica del volume, alla sua validità di caposaldo per tutta una corrente di studi ormai non solo auspicabile ma ragionevolmente prevedibile su una traccia tanto vigorosa e compiuta. Ma il merito dell'A. non si ferma a quello dell'iniziatore, e non si esaurisce quindi nel campo tecnico ed erudito della ricerca specialistica: le sue considerazioni su Caterina e Alessandro, l'analisi diplomatica dei congressi di Vienna e di Parigi (anche se in quella del primo si avverte un po' una certa presentazione passiva e vittimistica della Russia), i ritratti di Capodistria e Nesselrode, la discussione con Omodeo sul misticismo e sulla religiosità del de Maistre (che forse l'A. limita eccessivamente, nell'ordine di una generale interpretazione razionalistica ed utilitaristica del romanticismo e delle sue teorie politiche), gli acuti parallelismi impostati e sviluppati tra Torino e Napoli, i due poli costanti di questa spesso tempestosa elaborazione politica, le illuminazioni sintetiche sugli impulsi democratici e rivoluzionari, condotte con una severità che non esclude la comprensione e la giustificazione, la tenace polemica col Croce, anch'essa intelligentemente sorvegliata ma solida e ferma nelle sue conclusioni: tutti questi ci paiono argomenti e risultati nei quali, accanto alla deferente ammirazione per la sicurezza impareggiabile onde lo studioso padroneggia la sua materia, è doveroso manifestare una calorosa stima e non di rado una convinta adesione alla lucidità ed all'esemplare rigore con cui egli ha saputo affinare nella valutazione storica questa materia, conseguendone risultati scientifici di pregio ragguardevole e di incontestabile solidità.

RAFFAELE COLAPIETRA

ELSA MORANTE, *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1957. pp. 384.

Accade talvolta al recensore di narrativa contemporanea di dover ricorrere al termine « favola » come ad una duttile formula atta a spiegare non tanto il carattere, che nella sua unicità dovrebbe essere sempre favoloso, del mondo dell'artista, quanto piuttosto quel rifiuto della realtà, che porta a risolvere le asperità troppo gravi della vita nel cerchio armonico del mito: da Landolfi a Zavattini a Calvino, infatti, l'urto con la realtà si tramuta spesso in ulteriore pretesto al moltiplicarsi delle fantasie. Anche a proposito dell'*Isola di Arturo*, si è parlato, e non a torto, di mito; poiché il libro, nel titolo, nella dedica in versi, oltre che nello svolgersi dell'azione, rivela scopertamente che l'autrice ha inteso celebrare il mito dell'adolescenza, età in cui la gioia e il dolore si alternano in forme quasi inconsapevoli, « limbo » al di fuori del quale non esiste tuttavia « eliso ». Non direi però che la Morante abbia cercato nel carattere evidentemente simbolico che è per lo meno all'origine di questo suo libro quella che si suole definire evasione dal reale, poiché la sua favola ed il suo simbolo si stendono attraverso lo studio di un ambiente e di personaggi compiutamente reali, anche se l'ambito di

questa loro realtà, come sempre avviene nella nostra scrittrice, oltrepassi di poco quella somma di emozioni intimiste e soggettive che formano il cerchio individuale dei protagonisti; sì che la pagina, sempre formalmente elevata e spesso anche sensibile ed appassionata, rimane un po' in disparte rispetto ad una viva ed impegnata partecipazione ai problemi ed ai travagli della società contemporanea. Ma questa realtà, forse mutila, forse unilaterale, è l'unico amore ed il solo fine dell'arte della Morante, tanto che i sogni e le favole, e le atmosfere stregate ed i sortilegi che ella viene inventando, la riportano sempre più addentro al mondo ristretto, ma profondamente realistico, dei suoi personaggi. A lei stessa, in un finissimo scritto su Saba, pubblicato nel numero di aprile di quest'anno nel *Notiziario Einaudi*, parlando del *Canzoniere* del poeta triestino, è capitato di definire nitidamente la caratteristica del suo peculiare realismo: qui la Morante parla infatti di « simpatia con la realtà » come della « sostanza necessaria di ogni romanzo, anche del più favoloso », e nell'atto di tentare una definizione di carattere generale, come spesso capita agli scrittori che portano di necessità le loro esigenze e la loro personale passione anche nella critica che capita loro di fare, spiega e definisce senz'altro se stessa. Anche in *Menzogna e sortilegio*, del resto, il mentito adulterio di Anna non è tanto un rifugio nel sogno contro una odiosa realtà, quanto la creazione, di fronte al marito, di uno stato di fatto tale da creare per la protagonista la parvenza di una esistenza accettabile; e per tutto il romanzo serpeggia l'esigenza disperata di trovare quella « realtà possibile », che nel libro che andiamo recensendo si rischiera però della luce dell'adolescenza. Bisogna dire subito, a questo punto, che sarebbe ben difficile l'impresa di chi volesse stabilire paralleli fra i due romanzi della Morante: ai mondo chiuso nelle povere stanze di Anna o nell'atmosfera rarefatta del tetro palazzo del cugino, corrisponde qui la visione ariosa dell'isola di Procida, forse non perfettamente corrispondente alla realtà geografica e legata solo all'arbitrio dell'immaginazione, come avverte la scrittrice, ma tuttavia aperta e sconfinata e ricca dei bei colori mediterranei; ed all'inutile rovello di persone adulte che hanno invano cercato nella vita la loro misura, l'ascesa alla giovinezza dell'adolescente Arturo, che si affaccia alla vita dopo che gli si è rotto fra le mani l'idolo che egli si era costruito del padre, e dopo aver provato un incolpevole amore per la giovane matrigna. Rimane, anche in questo secondo romanzo della Morante, il gusto per gli interni caratterizzati dal decadimento e dal disordine, che già nel *Gioco segreto* appariva nella bella novella che dava il titolo al volume: conseguenza della naturale indolenza e della incapacità di affrontare secondo normalità le faccende di ogni giorno, che è segno distintivo di tutte le creature uscite dalla penna della nostra autrice.

L'isola di Arturo è un romanzo costruito con sapiente limpidezza: imperniato su di un tema scottante e piuttosto arduo, che ha già attratto tanti scrittori, ne offre uno svolgimento originale, riflettendo le inquietudini giovanili di Arturo sulle figure del padre e della matrigna, ed una soluzione netta, anche se un poco esterna, servendosi del simbolo della partenza dall'isola per significare la fine dell'adolescenza; ed è fermamente diviso in due parti, sulle quali imperano le due divinità di Arturo, il padre e la matrigna. Il misoginismo dell'Amalfitano, alcune scoperte allusioni della prima parte del romanzo, e lo stesso aspetto incerto e biondastro del padre avvertono fino dalle prime pagine di quale genere sia la sua miseria; sì che il variare dei sentimenti del figlio verso di lui incide poco sulla sua fisionomia, che rimane pressoché statica dall'inizio alla fine del romanzo, e che fa di lui il personaggio meno sentito e più strumentale del volume, dalle collere insulse e dai lunghi sfoghi libreschi. Si direbbe che Elsa Morante abbia costruito questa figura nei suoi rapporti con Arturo sulla falsariga convenzionale del profondo attaccamento che di solito lega il figlio al padre in un determinato momento dell'adolescenza, senza peraltro sentire a fondo le ragioni di tale sentimento di adorazione. Tali lineamenti sfocati, però, potrebbero anche essere la conseguenza non felice di un tentativo di verisimiglianza: poiché il romanzo è scritto in forma di « memorie di un fanciullo », può darsi che l'autrice abbia voluto di proposito

svilire una figura della quale al momento della rievocazione si è già scoperta la bassezza, rendendola contro il suo desiderio più monotona che vile. Tale sembra ad esempio l'esito dell'episodio dell'eco, nel quale si narra delle grida brutali e vane che Wilhelm lancia in tedesco contro la risonanza dell'eco e che il fanciullo ascolta ribollendo di ardore bellicoso. Qui la carica ironica è evidente, nel contrasto tra la inanità vanesia del padre e la illimitata fede in lui del figlio; e tale rimarrà, più o meno velata, attraverso il libro, fino a sciogliersi nella drammaticità aperta del disinganno finale.

Ma il vero capolavoro del romanzo è Nunziata, adolescente matura che sprizza maternità da tutti i pori, coi suoi timidi sorrisetti di amicizia rivolti ad Arturo, con la sua faccia fresca come il gelsomino, col suo patetico terrore della solitudine, con la grazia dei suoi riccioli neri e della sua imperfetta bellezza, con la impavida tenacia con la quale resiste ad un amore che le appare colpevole, con l'umorismo soave ed affettuoso delle sue innumerevoli uscite. Le pagine che descrivono il primo colloquio di Nunziata con Arturo nella Casa dei Guaglioni ed il loro rapido familiarizzare, punteggiato dall'ingenua ammirazione della fanciulla di fronte alle guasconate verbali di Arturo che per la prima volta sente dissolti i veli e le tristezze della solitudine, comunicando le sue nascoste «certezze assolute» alla quasi coetanea matrigna, sono tra le più alte del romanzo: pur se il libro nel suo insieme decanta il mito a volte anche crudele del passaggio dalla fanciullezza all'età adulta, in queste pagine le incertezze ed i tremori dell'età ingrata si dissolvono gioiosamente e pienamente nella felice ed effimera comunione d'anime dei due adolescenti, felice ed effimera perché troppo rapidamente, nella sua condizione di sposa, Nunziata guadagna la sponda, irraggiungibile per Arturo, della maturità.

Guardando al personaggio Arturo, viene infine da chiedersi perché la Morante abbia voluto dare a questo romanzo una forma autobiografica. In tale veste appariva, è vero, anche l'altro libro della nostra scrittrice, ma chi narrava era più spettatrice che protagonista, e si attraversavano lunghe pagine senza che riapparisse quell'«io» che suonava odioso a Pascal. La Morante stessa ha confessato in un'intervista («L'Espresso», 7 luglio 1957) che ha cercato d'immedesimarsi nel personaggio del fanciullo, di una creatura cioè semplice ed elementare, per illudersi forse di essere quello che non è; ma, a parte il fatto che ella ci presenta il ragazzo nell'età tormentosa ed incerta dei quindici anni, dalle reazioni sentimentali tutt'altro che semplici, appare certo che una narrazione in terza persona avrebbe reso ancora più sciolto e spontaneo il personaggio. Pur ribadendo l'affermazione della critica che ha lodato quasi all'unanimità la figurina bruna di questo ragazzo malato di solitudine, bisogna notare che, parlando in prima persona, la Morante ha dovuto rendere esplicitamente consapevole, anche se alla luce della memoria, il fanciullo delle varie crisi che attraversa durante il romanzo; prova ne siano quei passaggi affatto strumentali ed esterni, se non all'economia, certo alla linea ideale del romanzo, che appaiono qua e là, sul genere del seguente: «A distanza di tanto tempo, adesso io vado tentando di capire i sentimenti che, in questi giorni, cominciavano ad accavallarsi stranamente nel mio cuore; ma tuttora mi trovo incapace di distinguere le loro forme, che si mischiavano in disordine dentro di me, e non erano illuminate da nessun pensiero»; oppure: «Se oggi ripenso a quelle conversazioni con mio padre, e rivedo le scene di quell'epoca lontana, tutto per me prende un significato differente da allora». La forma autobiografica, come sinonimo di confessione e di memoria, attrae sempre di più gli scrittori d'oggi, e può apparire giusta e funzionale se rende più immediato l'approfondimento di situazioni e di problemi caratteristici e cruciali della vita contemporanea; ma quando si inventa l'immaginoso mito della giovinezza, quando la realtà che si evoca è il travagliato approdo dell'adolescente alla terraferma, l'«io» dà un lieve impaccio al lettore, dopo aver reso più arduo il compito della scrittrice.

PINA SERGI

CARLO CASSOLA, *La casa di via Valadier*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 169.

Sebbene apparso sulla scena letteraria già nel '42 con due volumetti: *Alla periferia* e *La visita*, editi rispettivamente nelle collezioni di « Rivoluzione » e « Letteratura », la notorietà di Cassola è incominciata solo nel dopoguerra. Nel '46, dunque dopo un silenzio durato parecchio, pubblicò un nuovo racconto, *Baba*, nel « Mondo » di Bonsanti, e poi altri negli anni successivi. Tra questi ricorderemo: *La vedova Lotti*, *Le amiche*, *I comunisti*, e, il più noto, *Il taglio del bosco*, che, a giudizio concorde, non è solo la cosa più alta che Cassola abbia scritto, sì anche una delle prove più perfette fornite dalla nostra giovane narrativa. Questi racconti, insieme con altri, tolti anche dai libri giovanili testé ricordati, sono usciti in un unico volume, *Il taglio del bosco*, presso Nistri-Lischi, nel '55.

Cassola è quindi uno degli scrittori che compirono i *Lehrjahre* e i *Wanderjahre* negli anni della guerra o in quelli che di poco la precedettero, mentre il dopoguerra ha inaugurato, per loro, il periodo della maturità.

Comunque i critici non tardarono ad accorgersi di lui sin dal primo manifestarsi della sua vocazione; solo vi fu tra loro qualche disparere nell'accennare al carattere di essa, e però, implicitamente, al senso probabile in cui si sarebbe svolta in appresso. Qualcuno, ad esempio, credette bene di assimilarla a una tradizione espressiva che dipenderebbe dal Soffici del *Giornale di bordo*; ma ecco quello che di recente obiettava Niccolò Gallo, forse il critico che del nostro si è occupato con maggior pertinenza: « Fin dalle prime scarne ' cronache ' cittadine di Cassola (i pomeriggi vuoti, le storie anonime di ragazzi e ragazze) era latente in lui una scelta tematica inconfondibile. Le situazioni colte al loro primo nascere (un dialogo sospeso, un moto dell'animo) già si presentavano, anche se volutamente fermate nel giro di una pagina, come il nocciolo di un racconto, se non di un romanzo ». Che è osservazione giusta, anche se dobbiamo riconoscere che oggi, a individuare in quelle pagine una vena narrativa *in nuce*, siamo agevolati e in certo modo guidati dalla direzione percorsa dall'autore con le opere posteriori. Ma allora vi fu anche chi si richiamò più opportunamente agli esempi di certa narrativa europea ottocentesca, russi in special modo, e, in ambito novecentesco, ai *Dubliners* di Joyce; cioè ai presupposti di una tradizione, che, attraverso uno Svevo, un Tozzi e quindi gli scrittori del gruppo di « Solaria », si continua da noi con Bilenchì, il primo Pratolini, Bassani e qualche altro, e nella quale si è ormai d'accordo nel situare medesimamente Cassola. Il *quid commune* stilistico in cui questi scrittori s'incontrano, — ciascuno, s'intende, conservando quel che di proprio ed inconfondibile spetta alla sua personalità, — consiste in un narrare dai colori smorti, dove assai di rado si leva un'immagine, trasalisce una metafora; consiste in una volontà poco meno che ascetica di scarnificare i fatti, sì da cogliere ciò che nel loro accadere v'ha di essenziale, mediante una scrittura la cui suggestività poetica risiede appunto nel tono disanimato in cui essa traduce sensibilmente un sentimento estremamente disincantato delle cose.

Nel '52 Cassola ci diede il suo primo romanzo, *Fausto e Anna*, del quale parecchie pagine durano ancora nella nostra memoria; e in particolare ricordiamo il toccante idillio tra i due giovani nella prima parte, nonché la terza, diversa nel tono, meno patetica, però sostenuta da un sentimento più robusto. Con efficacia vi son ritratti alcuni episodi della guerra partigiana, e vien dato rilievo drammatico al dissidio di coscienza di Fausto per gli atti di spietatezza a cui la lotta costringe inesorabilmente, e poi al rivivere del suo amore per Anna, ormai sposa di un altro. Ma non si può tacere che, in complesso, il romanzo risulta mancato. Non ci soffermeremo su quelli che ne rappresentano i limiti in un ordine specificamente tecnico: poniamo, l'eccedenza di alcune parti rispetto alle altre nell'economia generale; ché va tenuto conto che l'autore si provava la prima volta in un impegno narrativo di vaste proporzioni. Per noi il vizio sta nell'ispirazione, per il fatto che essa si attiene di preferenza a un cliché letterario. L'opera è di fondo autobiografico: Cassola ambiva adombrarvi, attraverso il protagonista che rappresenta il suo

alter ego romanzesco, il travaglio di tutta una generazione, e precisamente di quella cresciuta sotto il fascismo e scaraventata, appena alle soglie dell'esperienza virile, nel fitto di avvenimenti la cui tragicità le impone una scelta morale indifferibile. Ora Fausto compie sì questa scelta, partecipa altresì attivamente alla Resistenza, ma nella sua condotta intima, nell'« appassionato disponibile » che egli continua a rimanere, francamente non sappiamo ravvisare la fisionomia di tutt'intera quella generazione, ma solo, se mai, quella parte di essa che, per formazione culturale ed educazione sentimentale, siamo soliti chiamare, *lato sensu*, ermetica. Ed anche questa ve la ravvisiamo fino a un certo segno; poiché noi propendiamo a distinguere, nello stesso ermetismo, una destra e una sinistra: un ermetismo che si ostinò in un credo letterario decisamente al tramonto, e un ermetismo che non tardò a rinnovarsi nella coscienza etica e storica, e quindi si venne configurando come un momento di nuovi e più fecondi orientamenti di cultura. Però Cassola non sa sollevarsi a quell'« autobiografia trascendentale » (direbbe il Russo), per cui la vicenda individuale s'invera nel riflesso dei significati, degli umori, delle contraddizioni proprie del tempo in cui essa si venne svolgendo. Egli invece ci dà una verità, se pure va chiamata così, circoscritta in un ambito solamente psicologico.

I vecchi compagni, del '53, è un romanzo più organico, fuso, la materia vi ha una distribuzione più equa; e ciò si deve, certo, al progressivo affinarsi e consolidarsi delle capacità artistiche dello scrittore, ma anche al fatto che l'impegno era qui, rispetto a *Fausto e Anna*, assai meno complesso, ché veramente si tratta di un romanzo breve. Ad ogni modo, con *I vecchi compagni*, siamo a un passo appena dalla pienezza di riuscita del *Taglio del bosco*, dal mirabile equilibrio colà raggiunto; ma occorre fare un'altra distinzione, questa volta tra la lena narrativa necessaria ai fini di un romanzo anche breve, tra la complessità di costruzione a cui esso obbliga, e la probabilità di « tenere » relativamente agevolata dal modulo del racconto.

Chi ora, da *La casa di via Valadier*, si attendesse un *dernier mot*, qualcosa che venga ad aggiungersi o a modificare il concetto che il nostro scrittore ha della vita, e quindi gli stessi principi di poetica da lui fin qui perseguiti, — ne andrebbe certamente deluso. Quest'ultimo libro può essere inteso come un'altra esemplificazione di quel concetto, rimasto immutato sin da quando Cassola pubblicò le sue prime cose, e che, come è noto, nasce nel segno di quel moderno e laico *omnia vanitas*, al quale, tra i contemporanei, la poesia di Montale ha prestato gli accenti più intimi. A questo punto sarà lecito chiedersi se Cassola, in base a tale « immobilità », non sia destinato a testimoniare all'infinito la sua appartenenza al clima montaliano. E ci sembra di avere qualche argomento per dubitare che egli ci abbia consegnato, sotto tale aspetto, un'immagine già definitiva di sé. Infatti il suo pessimismo non ci sembra motivato *ab aeterno*, ché qualcosa pur significherà — in rapporto allo scrittore — l'uomo di cultura, l'appassionato militante nella lotta per il riscatto sociale, che costituisce l'altro aspetto della sua personalità. Piuttosto che metafisico, dunque, il suo è un pessimismo storico, e non sarà un caso se ormai lo « cala » in situazioni rapportabili ogni volta a un preciso *hic et nunc* della recente storia politica e sociale. O, per dir meglio, quella che in origine era una visione metafisica gli si è venuta maturando e trasformando, a incominciare propriamente da *Fausto e Anna*, in una sorta di desolazione storica, che però ora si offre alla eventualità di aperture e sviluppi. Se per i personaggi dei racconti precedenti ci chiediamo perché sono tutti, immancabilmente, destinati al fallimento, la risposta è che essi, così, rispecchiano la convinzione del loro autore, secondo il quale quello sarebbe l'immutabile destino del nostro esistere. E non neghiamo che il sentimento che si accompagna a una simile veduta sia umanissimo, e capace di suscitare situazioni d'indubbia poeticità, tuttavia finisce per bloccare l'invenzione, o le concede solo una serie di « variazioni ». Con il personaggio di Fausto, e con quelli dei racconti che seguiranno, fino a questi de *La casa di via Valadier*, quel destino rimane il medesimo, solo che cessa di essere vera e propria predestinazione, ed appare condizionato piuttosto da causalità che si identificano variamente con un'educazione, con un certo volgere di tempi, con l'ingiusto assetto della

società, o, in particolare, con l'impasse dovuta a una condotta politica errata. Di qui a poter confidare che lo sforzo che l'uomo compie per affrancarsi e per dare comunque un senso al suo fare, non si concluda sempre nello scacco, o che questo, almeno, non sia sempre scontato in anticipo, — il passo non dovrebbe essere precluso. Il che, tradotto in termini di poetica, equivale a prevedere aperta, per Cassola, la via al romanzo ampiamente orchestrato, che è, ovviamente, altra cosa dal romanzo breve o autobiografico, e che, nel caso suo, presuppone appunto il passaggio da una disposizione strettamente lirica qual'è quella in cui si è mosso finora, a una prospettiva più varia e generosa.

La casa di via Valadier ripete il titolo del secondo dei due racconti di cui il volume si compone; il primo s'intitola *Gli esiliati*. Per la verità, più che due racconti sono due episodi di un unico racconto; ed esiliati, materialmente e, soprattutto, moralmente, sono i protagonisti dell'uno e dell'altro: esiliati in patria. Come si vede, è il caso di una di quelle condizioni d'esistenza a cui si rivolge, di preferenza, la simpatia di Cassola. Il quale, benché attinga alla cronaca, sa, come sempre, evitarne le secche ed assicurare alla narrazione un ritmo fantastico continuo, e però, pur investendo problemi d'ordine storico e politico, sa trattenersi ugualmente da accenti polemici o didascalici.

Nel primo episodio compare un gruppo di operai socialisti, costretti dalle persecuzioni dei fascisti ad abbandonare il loro paese maremmano e a rifugiarsi a Roma; nel secondo episodio, ancora dei socialisti, ma ex-deputati o comunque uomini di rilievo nel partito, che ora vivono anch'essi coattamente a Roma, dove amano raccogliersi attorno alla vedova del defunto onorevole Turri. Gli anni che questi avvenimenti ricoprono vanno dall'avvento della dittatura fascista, attraverso il suo consolidarsi e la fortunosa impresa africana, alle soglie della guerra, e, infine, all'immediato dopoguerra.

« Passò un po' di tempo prima che riuscisse a svegliarsi completamente. Sentiva i gridi dei ragazzi che giocavano nella strada. Lo sferragliare di un tram aumentò progressivamente, mutando in ultimo in un cigolio lamentoso.... Pensò che d'estate era una vera maledizione abitare in quella casa. Per il caldo dovevano tenere le finestre aperte.... Gli pesava vivere a Roma, gli pesava star lontano dal suo paese ». E facile riconoscere, da queste poche battute d'esordio de *Gli esiliati*, i modi tipici in cui il nostro scrittore ama suggerire certe atmosfere, mediante una registrazione minuziosa di sensazioni e stati d'animo. Qui si tratta di Maggiorelli, un marmista di Massa, che non riesce a darsi pace della tristizia dei tempi, per cui tutto attorno gli si colora di solitudine insostenibile, di disperazione: sente estranee perfino moglie e figlia e anch'esse nemiche, non foss'altro perché le vede ormai ambientate a Roma, e a loro perfetto agio, in quella Roma dove egli invece sente di detestare cordialmente la gente (« *Magnà e beve* — pensò Maggiorelli, — i romani sono in questo modo, non pensano ad altro. Cosa ci possiamo aspettare da gente simile? »), e anche le strade e le case sembrano aggiungersi ad angustiarlo (« Guardava passare gli alti casamenti, squallidi, sporchi.... »). Qualche sollievo lo trova nel discorrere con i compagni d'esilio in un'osteria della periferia, dove ammazzano la noia dei pomeriggi di festa rifacendo sempre daccapo lo stesso discorso: se la colpa fosse stata dei riformisti o dei massimalisti, e rievocando i soliti episodi. Di quei compagni qualcuno si è intiepidito, e uno, Bissori, è diventato perfino un confidente della polizia. Ma in seguito Maggiorelli fa amicizia con un giovane comunista, e s'iscrive alla cellula clandestina alla quale costui già appartiene; da allora il suo umore comincia a risollevarsi, comincia a ridestarsi in lui la speranza. E sono assai belle queste battute di un dialogo che si svolge una sera tra i due, in una piazza romana rintronata dai canti e dagli alalà di una dimostrazione fascista: « Se ti consideri vecchio tu, cosa dovrei dire io? Tu, scommetto, non hai più di trentacinque anni.... — Ne ho trentacinque precisi. — Io ne ho dieci di più — disse Maggiorelli. — Ma darei tutti quelli che mi restano perché si potesse una volta far festa noi, come la fanno stasera quegli altri.... ». Maggiorelli, col suo elementare panpoliticismo colto così felicemente, è un personaggio assai ben riuscito; ed è quello per cui Cassola — come forse mai aveva fatto prima di ora — usa un contrappunto scopertamente affettuoso e commosso. Si veda in proposito, oltre

al dialogo quassù riferito, la chiusa de *Gli esiliati*; e riecco infine il nostro eroe dopo la liberazione: « Pensavo, una volta caduto il fascismo, di tornare a Massa; il lavoro non mi sarebbe mancato nemmeno lì; ma che vuole, qui a Roma ho la figliola, ho i nipotini.... Ormai sono diventato romano, — concluse sorridendo ».

Al tono dominante del secondo racconto, al colorirsi del mondo sentimentale e morale dei protagonisti, ci pare di poter alludere con questa breve citazione: « Seduta in poltrona, lasciò che l'oscurità invadesse a poco a poco la stanza. Ripensava a cose accadute molti anni prima ». Quest'attitudine in cui è ritratta la vedova Turri, ben s'addice a simboleggiare la crisi in cui versano questi vecchi socialisti, mentre il fascismo trionfante mortifica in loro ogni superstita volontà d'azione.

Accanto a lei, al centro della narrazione, è suo fratello, l'avvocato Franzoni, e tutta la prima parte fa perno attorno al loro contrasto drammatico; perché lui, vinto da vecchie ambizioni deluse, dalla debolezza, dalla noia anche, finisce per iscriversi al Fascio. Entrambi sono a fuoco, quello, però, a cui Cassola mostra di essersi impegnato di più, è il personaggio del Franzoni. Ed è suo merito l'averne interpretata, con rara capacità di penetrazione, la complessa psicologia, rispettandola con assoluta obbiettività. Se avesse assunto un piglio scrutinante, ci avrebbe dato, con ogni probabilità, solo un « tipo »; perché si sa che l'artista che vuol rappresentare in profondità, non può in verun modo rinunciare a comprendere. Ma Cassola, anzi, ha fatto di più: ha usato per il suo personaggio, il metro della pietà; e perché il suo giudizio morale nei confronti di quella sciagurata metamorfosi risultasse ben distinto, l'esercizio della pietà ha preferito affidarlo al figlio del Franzoni, Leonardo. Questi ci farà conoscere quale fu nell'intimo la vita del padre dopo aver defezionato dalle antiche idee, e come l'appassionarsi di quello ai nuovi convincimenti politici, con tanto maggiore accanimento quanto più vicino si profilava il crollo del fascismo, altro non fosse che la disperazione di chi, dopo aver ceduto, per debolezza o per altro, non voleva indursi a darsi torto. « La sorte era stata benigna con lui, facendolo morire pochi giorni prima che l'edificio di menzogne su cui per disperazione aveva ricostruito la sua vita venisse spazzato via con la stessa facilità dei castelli di sabbia che i bambini costruiscono in riva al mare.... »: così riflette Leonardo, e alla sua commozione e amarezza insieme, aggiunge un che di più toccante quell'inflessione di tenerezza che s'accenna nell'allusione ai castelli di sabbia dei bambini.

La seconda parte si accentra attorno alla figura di Leonardo, un giovane intellettuale che ha visto fallire le sue ambizioni artistiche, non forse per difetto di talento, sì piuttosto per l'inadattabilità caratteristica del suo temperamento. Finirà correttore di bozze in un grosso giornale milanese, e, dopo la liberazione, cronista del foglio socialista di quella città, ed è in questa veste che tornerà a Roma in occasione dello scoprimento di una lapide in memoria dello zio, il deputato Turri.

In verità, nella prima parte di questo racconto, i « tagli » apparivano un po' troppo distanziati rispetto all'ampio arco d'anni in cui accadono i fatti narrati, un po' troppo vi si concedeva al sottinteso e all'allusione, perché il relativo quadro storico risultasse delineato in modo esauriente; in questa seconda parte invece, che però abbraccia un periodo assai breve, quegli iati non hanno luogo, la narrazione procede più compatta, e il ritratto del tempo a cui si riferisce, più integrale e fedele. Siamo nel complesso e confuso momento subito successivo alla liberazione, con i vecchi esponenti dell'antifascismo capaci solo di mostrarsi scontenti di tutto, ed ostinati, secondo un costume appunto senile, nei loro principi scontati ormai da un pezzo, e con la nuova classe dirigente che non ancora può considerarsi tale, perché composta di elementi ancora troppo poco preparati. Su tutto è messo in rilievo il disorientamento di Leonardo, che impersona altresì lo stato d'animo degli intellettuali della sua generazione, lontani, dal canto loro, dal saper concorrere a una funzione di guida nel ripristino della vita democratica, secondo quello che dovrebbe essere il loro compito.

Ricorderemo, oltre a Leonardo, alcune figure di ruolo secondario, tuttavia disegnate con notevole sicurezza di tratto: un Azzali, il vecchio socialista riformista; un Bornigia,

uno di quei « papaveri » del demolaburismo o demomassoneria, che è strano come si assomigliassero, oltre che nel fare specchioso, fin nella taglia fisica. Tutti, credo, ne serbiamo ancora in mente qualcuno di codesti tipi; come pure riconosciamo la Roma di quei giorni: sempre bella in certi limpidi mattini invernali soffiati dalla tramontana, con le sue vecchie strade tortuose e incassate, col suo fiume che sembra donarle aria e luce; eppure una Roma che, a rivederla allora, trasformata in una specie di città levantina per il babelico afflusso di gente d'ogni colore e d'ogni risma, destava, misto alla commozione di ritrovarla nei luoghi cari alla consuetudine e agli affetti, quel sentimento di tristezza, di compianto, che prova appunto Leonardo; e che dovette provare, se ne accorgi, lui stesso, Cassola, se sa ridircelo in modi così intimi e trepidi.

PIERO DE TOMMASO *

AVVERTENZA

Per mancanza di spazio, è rinviata al numero di novembre la pubblicazione di due ottimi saggi, legati entrambi alla Romania: uno di LEON DICULESCU, *La commedia di Caragiale*, e l'altro di SCEVOLA MARIOTTI, su Ovidio, nel bimillenario della morte.

ERRATA CORRIGE

Nell'attesa della nuova tiratura del primo volume della mia *Storia della letteratura italiana* (Sansoni, 1957), desidero avvertire i lettori di un grosso errore avvenuto durante l'impaginazione, per le pagine relative a Pietro dei Fainelli da Lucca. Nel 1947, forse i lettori ricorderanno che io stampai un volumetto, *Disegno storico della letteratura italiana*, che poi ho ripreso soltanto in questi ultimi anni, per condurre a termine il volume della *Storia*. Quel volumetto rimase in tipografia per dir così c o n g e l a t o ; e fosse trascuratezza del tipografo o mia dimenticanza non mi è stato rimandato mai per intero, per la rilettura dei capitoli redatti e definiti nel 1947. Così mi son trovato a parlare due volte di Pietro dei Fainelli, la prima volta alle pp. 112-14 della *Storia* (redazione del '47); e la seconda volta, in maniera definitiva, alle pp. 455-62. Però vanno annullate le prime, e va trasportata anche la bibliografia che c'è a p. 114, al paragrafo 6, relativa a questo scrittore lucchese, alla p. 467.

Con l'occasione, indicherò anche che dove si parla della fondazione dell'Università di Napoli bisogna leggere evidentemente non « 1924 », ma 1224 (p. 123). (L. R.).

* A questa recensione avrebbe dovuto seguire quella all'interessantissimo volume di Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, preparata da un valente collaboratore di « Belfagor », Giulio Cattaneo; ma per una svista è stata composta in corpo 6, e la si troverà in questo stesso fascicolo, fra i « libri ricevuti ».

LIBRI RICEVUTI

CARLO ALIANELLO, *L'alfiere*, romanzo, Firenze, Vallecchi, 1957, voll. 2, pp. 667. — È la ristampa di un romanzo scritto con curioso stato d'animo, da un discendente di ufficiali borbonici, in cui viene ripresentata la vicenda della spedizione dei Mille, e poi della liberazione di Napoli, ma dal punto di vista non nazionale, ma borbonico. Il che non significa che l'autore sia un borbonizzante, ma egli semplicemente si sforza di rendere ragione e poesia anche ai combattenti dell'altra parte. L'opera ha avuto già una larga divulgazione attraverso la Televisione.

DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da Aristide Marigo, terza edizione con Appendice e aggiornamento a cura di Pier Giorgio Ricci, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. clvi-410. — È la ristampa di un testo molto apprezzato già nelle precedenti edizioni, a cui adesso accresce pregio l'appendice di aggiornamento di P. G. Ricci.

GABRIELE BALDINI, *Le tragedie di Shakespeare*, Roma, Edizioni Radio Italiana, pp. 198. — Il lettore non si lasci ingannare dal fatto che queste pagine sono state originate da lezioni periodiche che il Baldini ha tenuto alla Radio sull'argomento. Si tratta in verità di un attento lavoro critico, che deve essere annoverato nella migliore bibliografia, degli studi scespiriani.

FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, a cura di Giuseppe E. Sansone, Loescher-Chiantore, Torino, 1957, pp. ccxviii. — Questo volume appare in una collezione di testi di filologia romanza, diretta da Salvatore Battaglia, e si raccomanda per la sua grande serietà e originalità filologica. Ne sarà fatta un'ampia recensione a cura di Alberto Cento.

ERNESTA BATTISTI, *Italianità di De Gasperi. Lettera aperta all'on. Meda*, Milano, Parenti, 1957, pp. 76. — La vedova del Martire trentino, rispondendo all'on. Meda (autore di alcune pagine, *Italianità di De Gasperi*, nel volume *Testimonianze su De Gasperi*, 1956), rettifica « notizie storiche fondamentalmente errate » sull'irredentismo trentino e sull'azione del Battisti e dello stesso De Gasperi. In sostanza le conclusioni della Battisti, che ci paiono accettabili

sulla scorta degli episodi e dei documenti citati, sono che De Gasperi giudicava l'irredentismo un movimento a vuoto, e che la sua politica, anche sul piano culturale, non fu di collaborazione col Battisti, che dell'irredentismo fu l'anima-tore, ma di « avversario deciso, costante, vivace ». Così il De Gasperi fu antiinterventista, e plaudiva alla proposta von Bülow del maggio '915, che fu l'estremo tentativo di impedire l'entrata in guerra dell'Italia, offrendo il Trentino, col sacrificio però di Trieste. In sostanza, la concezione politica del De Gasperi era di fedele suddito dell'Austria costituzionale, « che era divenuta braccio secolare della Chiesa, dopo che lo stato italiano si era costituito ad unità contro l'azione della Chiesa stessa, conservando però e difendendo egli quella coscienza etnica italiana, che la costituzione austriaca largamente consentiva ». Insomma, la sua dottrina politica era nettamente viziata dall'inserimento di un pensiero confessionale, e di un disegno super-nazionale di tipo strettamente vaticano-cattolico. La stessa insensibilità a uno schietto concetto e sentimento di nazionalità si trova nel famoso patto De Gasperi-Gruber, che, aggregando il Trentino, regione nettamente italiana, con l'Alto Adige, regione invece fondamentalmente tedesca, in una unica « Regione mistilingue » portò « la più grande delle offese ed insidie alla... compatta italianità del Trentino e alle sue condizioni politiche »; e l'opera di De Gasperi è giudicata « una grande colpa... di anti-italianità, un indice vistoso di assenza del senso profondo di nazionalità italiana ».

RICCARDO BAUER, *Alla ricerca della libertà*, Firenze, Parenti, 1957, pp. viii-532.

CARLO BERNARI, *Il gigante Cina*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 343.

Bibliografia del socialismo e del movimento operaio italiano - I periodici, Roma-Torino, Edizioni dell'« Ente per la storia del socialismo e del movimento operaio italiano », 1957, voll. 2, compl. pp. 1427. — Sotto la spinta animatrice e organizzatrice di Vera Modigliani, vedova del deputato socialista, l'« Ente per la storia del socialismo e del movimento operaio italiano » (retto da un Comitato presieduto da Alessandro Schiavi e composto da Enzo Dalla Chiesa, Domenico De-

marco, Lionello Levi Sandri, Franco Lombardi, Gino Luzzatto, Ugo Guido Mondolfo, Enrico Paresce, Giacomo Perticone e Nino Valeri) ha iniziato la pubblicazione della monumentale opera per la quale è sorto e alla quale si è votato. Si tratta, per ora, di due grossi volumi dedicati ai periodici e curati da Rodolfo Ciullini e Lidia Barbieri Manetti e rivisti dai membri del Centro bibliografico dell'Ente, Fernanda Ascarelli, Norberto Bobbio, Luigi Firpo, Leo Valiani e Narciso Nada (del Centro fanno parte anche Walter Maturi e Guido Quazza). La raccolta è stata limitata al materiale disponibile presso la Biblioteca Nazionale di Firenze perché essa possiede certamente la più vasta, organica e cospicua collezione di periodici fra tutte le biblioteche d'Italia. Questa soluzione, che ha qualche inconveniente in quanto — come è stato notato — restringe il numero dei « numeri unici » usciti in occasione del Primo Maggio, particolarmente esiguo nella presente raccolta, era però la sola realistica, e in mancanza di essa la pubblicazione di questa importantissima bibliografia avrebbe atteso chi sa quanti anni e forse non sarebbe stata mai più realizzata. Gli anni entro cui la scelta è stata contenuta sono il 1848 e il 1950: dall'apparire della libertà di stampa e dalla comparsa in forma continuativa del movimento operaio sino, si può dire, ai nostri giorni. Vi si passa quindi attraverso tutte le fasi successive di sviluppo del socialismo, dalla sua alba premarxista alla sua piena maturità. Il criterio di scelta è stato il più largo possibile: non sono stati registrati, infatti, soltanto i periodici socialisti in senso stretto, ma quelli di tutte le correnti politiche che nel campo sociale e operaio esercitarono azione, dal cattolico al democratico al sindacalista al comunista. La loro classificazione ha dato luogo a qualche critica, ma, senza qui entrare nel merito dei possibili rilievi, si può osservare che qualunque classificazione presenta sempre inconvenienti sul piano della realtà storica, e purtuttavia una classificazione, con quel tanto di meccanico che essa necessariamente comporta, è indispensabile ai fini della consultazione pratica. Qui poi è da aggiungere che l'aver correato i due volumi di una serie di indici (per correnti politiche, per categorie, cronologico, topografico, dei supplementi e dei numeri unici, delle persone citate) significa aver fornito allo studioso lo strumento per orizzontarsi nella selva delle 3866 voci raccolte, trovando sempre facilmente quanto egli possa avere interesse a individuare. Quanto alla descrizione dei periodici, per ognuno di essi sono indicati i dati esterni (formato, tipografia, modo di stampa), i numeri esistenti e la collocazione nella Biblioteca Nazionale di Firenze, i direttori i gerenti e i collaboratori; e, per i periodici più importanti, l'indirizzo politico e le prese di posizione salienti. A questo proposito si può osservare che, se era praticamente impossibile estendere a tutte le voci la descrizione « interna », si è tuttavia peccato forse in difetto, non senza qualche sperequazione tra periodico e periodico. Sarebbe troppo facile sbrigarcela con qualche osservazione critica: ciò che è soprattutto doveroso,

è riconoscere la grande utilità dell'iniziativa per l'ulteriore sviluppo degli studi sul socialismo e il movimento operaio, studi che si può dire abbiano in questo secondo dopoguerra il loro atto di nascita, e darne atto e riconoscimento alla signora Modigliani e ai suoi collaboratori, che si sono acquisiti con quest'opera un grande titolo di merito. Tanto più che i due presenti volumi costituiscono soltanto l'inizio della loro attività: ad essi seguirà un catalogo di libri e opuscoli, la cui mole sarà più che doppia di quella del catalogo dei periodici e che è in via di preparazione con uno spoglio sistematico condotto presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, l'Universitaria Alessandrina, quella di Storia Moderna e Contemporanea sempre in Roma, le biblioteche della Camera, del Senato e del Ministero dell'Agricoltura, la biblioteca dell'Istituto Gramsci (le schede raccolte raggiungono già il numero di varie decine di migliaia); e infine una bibliografia dell'attività parlamentare socialista dal 1882 al 1924, la cui utilità scientifica può valutare chiunque abbia qualche pratica di questi studi e sappia perciò quale *mare magnum* sono gli atti di oltre un secolo di vita parlamentare italiana. (PAOLO ALATRI).

UMBERTO BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 91. — Interessante volumetto, sul quale ci ripromettiamo di tornare.

MANLIO CANCOGNI, *L'odontotecnico*, romanzo, pp. 160, Torino, Einaudi, « I coralli », 1957. — È un breve romanzo a sfondo autobiografico: al lettore è facile riconoscere in Canevara la città di Sarzana, ed è facile anche intuire che si tratta di un'esperienza autobiografica. Il Cancogni difatti può identificarsi con quel professore di storia e filosofia, che tra il '43 e il '46 ha insegnato, nel romanzo, nel liceo di Sarzana. Vi è colorito bene il mondo scolastico, nel momento del trapasso dal regime fascista al regime democratico, le paure, le dissimulazioni, e le riposte antipatie proprie di quel periodo, contro gli uomini sostenitori dell'odiosa tirannide. Il protagonista del romanzetto si può dire che sia quel Folli (un fascista caparbio), che poi finisce fucilato. È un volumetto che si legge con molto diletto, per la prosa tra giornalistica ed artistica del Cancogni. C'è lo scrittore suggestivo dei rotocalchi, il che lo fa un autore preferito in quella rivista settimanale che è *L'espresso*.

ALDO CAPITINI, *Discuto la religione di Pio XII*, Milano, Parenti, 1957, pp. 149. — Ci limitiamo per ora ad annunziare questo volume del singolare uomo di religione, che è il Capitini.

RENATO CARLI BALLOLA, *Storia della Resistenza*, Roma, Edizioni Avanti!, 1957, pp. 368. — Questo volume contiene tutta la storia dall'8 settembre ai moti del Mezzogiorno (la rivolta di Napoli), alla nascita del partigianato, ecc., fino alla liberazione di Firenze, e infine all'insurrezione del 25 aprile 1945. Volume utilissimo, non

solo per la ricchezza delle osservazioni, ma perché lo scrittore atteggia il racconto a una forma di storia vera e propria.

CARLO CATTANEO, *Scritti storici e geografici*, a cura di Gaetano Salvemini e Ernesto Sestan, voll. 4, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. xii-433, 437, 373, 554. — Questa edizione è molto importante, e metterà in circolo il pensiero di questo grande e versatile scrittore milanese. Il Cattaneo ha avuto precedentemente molte cure per opera del compianto Alessandro Levi, il quale pubblicò nel 1928 dal Laterza un volume, intitolato *Il positivismo politico di Carlo Cattaneo*. Sul Cattaneo giovane scrisse poi su questa rivista un felicissimo saggio Ernesto Sestan; altri contributi hanno portato Norberto Bobbio, Alessandro Visconti, Leopoldo Marchetti, e il giovane Maurizio Mattioli. E i lettori ricorderanno l'edizione degli *Scritti economici*, in tre volumi, a cura di Alberto Bertolino. Su tutta questa opera del Cattaneo questa rivista darà ampia relazione critica, per opera di diversi collaboratori. Significativa anche la pubblicazione, annunciata imminente, degli *Scritti politici* del Cattaneo. Rimandiamo anche a un felice saggio scritto qualche anno fa da Mario Fubini. Il Cattaneo è uno scrittore tutto da riscoprire dai nostri storicisti.

GIULIO CATTANEO, *Bisbetici e bizzarri nella letteratura italiana*, Firenze, Fratelli Fabbri Editori, 1957, pp. 90. — Questo volumetto contiene cinque e possiamo dire anche sette brevi saggi di letteratura italiana: « Il comico involontario nella vita del Cellini », « L'avarizia del Tassoni », « L'esperienza letteraria di Giuseppe Barretti », « La ambiguità di Carlo Dossi », « Gli sfoghi letterari di Carlo Emilio Gadda ». In Appendice altri due saggi, *Osservazioni sui canti XXI e XXII dell'« Inferno »*, *Cultura medievale nell'« Orlando innamorato »*. Tutti questi vari scritti o per un verso o per un altro possono interessare, e attestano la buona preparazione letteraria dell'autore, e le sue germinali attitudini per un lavoro di carattere scientifico. Ci auguriamo che il Cattaneo non si disperda troppo per la sua attività professionale; gli uomini della mia generazione incontrarono anch'essi molte difficoltà di ordine pratico, ma quelle difficoltà valsero a spingerli innanzi nella costanza del lavoro scientifico; sebbene in un certo senso fossero favoriti dal fatto che la loro attività scientifica poteva andar d'accordo con la loro attività didattica. Ci sarebbe da domandarsi se nei tempi moderni, che offrono più larghe possibilità ai giovani, cotesta facilità favorisca la produzione più scelta, oppure una produzione che col tempo potrebbe corrompersi in forma troppo superficiale. (L. R.).

ALBERTO COPPO, *Fuori verde*, romanzo, Firenze, Vallecchi, 1957, pp. 369.

ALBERTO DEL MONTE, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Firenze, Sansoni, « Critica e storia », 1957, pp. 128. — Importante volume, sul

quale uno specialista viene preparando la recensione.

AGNOLO FIRENZUOLA, *Opere scelte*, a cura di Giuseppe Fatini, Torino, U.T.E.T., « Classici UTET », 1957, pp. 656. — Vi sono accolte: lo scritto polemico contro il Trissino, *Lo scacciamento de le nuove lettere, inutilmente aggiunte ne la lingua Toscana*; i *Ragionamenti*, che in fondo sono sei novelle; *L'Epistola in lode delle donne*; Frammenti dei « *Ragionamenti* »; *L'Asino d'oro d'Apuleio*, tradotto dall'autore; *Dialogo delle bellezze delle donne*; la prima veste dei *Discorsi degli animali*; novelle del periodo pratese. Tutto curato con grande amore, e con la competenza nota del Fatini. Forse uno dei migliori volumi della collezione.

LUIGI FIRPO, *Lo stato ideale della Controriforma*. Luigi Agostini, Bari, Laterza, « Biblioteca di cultura moderna », 1957, pp. 380.

RENZO FRATTAROLO, *Dalle origini a Dante* (Bibliografia della critica), Roma, Gismondi, pp. 150. — È una bibliografia, fatta con molta coscienza e precisione, da uno dei nostri più bravi bibliotecari, già specializzato in bibliografie di scrittori contemporanei.

CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Garzanti, 1957. — Di « Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana », dopo le ghiotte anticipazioni apparse in *Letteratura* nel 1946, non si era saputo altro. Carlo Emilio Gadda se l'era portato dietro da Firenze a Roma con moltissime carte inedite imballate diligentemente. Insieme al *Pasticciaccio* attendevano l'ultima mano altri due romanzi (« Un fulmine sul 220 », « La cognizione del dolore ») e una grossa opera saggistica (« Eros e Priapo ») dedicata ai vari aspetti narcisisti, erotici e megalomani di Mussolini: tre libri non conclusi ma pronti in gran parte. Finalmente è toccata al *Pasticciaccio* la fortuna di essere ripreso ma per arrivare alla pubblicazione non sono mancate vicende traumatizzanti: l'abbandono di un impiego e il trasferimento da una zona all'altra di Roma per sfuggire all'amicizia degli ex-colleghi della Rai e di vari poeti e narratori disseminati con le loro « gentili signore » e padri attaccabottoni sulla « triste collina » di Monteverdevecchio. Così, nella più assoluta solitudine, « a quattordici chilometri dal centro », irraggiungibile per gli amici sforniti di automobile e confortato dall'assenza del telefono, Gadda poteva riprendere il lavoro interrotto a Firenze. Di questa solitudine si diceva tuttavia pentito a quanti riuscivano a violarla per ricordargli i suoi doveri, il suo tormentoso impegno con l'editore. La fatica deve essere stata improba se si tiene conto del suo modo di lavorare, del tempo necessario per ammuocchiare tre cartelle per una pagina definitiva che rispecchi nella scrittura larga e senza ombra di cancellature la sua mania dell'ordine oltre che la sua eccezionale coscienza letteraria. Certo è impossibile trovare in tutto

il Novecento italiano l'esempio di uno scrittore così ossessionato dal problema dello stile tanto da non venir mai meno a questa esigenza espressiva in una cartolina a un amico o addirittura in un telegramma. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* è un romanzo vero e proprio o meglio un « giallo » e come tale capace di interessare vivamente al fattaccio, di costringere alla lettura integrale proprio per la turpe voglia di arrivare in fondo, per sapere chi è l'assassino. E il lettore è punito nella sua curiosità, legittima in superficie ma più profondamente immotivata, perché Gadda non è autore da passatempi polizieschi. È un narratore, certamente, dato che per buona parte del romanzo riesce a raccontare superbamente e se si abbandona al suo gusto caratteristico dell'analisi minuta e acutissima, ogni particolare, ogni digressione, del resto sobria, risultano sempre funzionali. Il *Pasticciaccio* ha quindi una prima parte organica dove tutto è condotto con una concatenazione di fatti e una logica stringenti; più oltre il tessuto narrativo si rompe e il romanzo si scompone in una serie di episodi, di sogni, di deliri. Non si tratta certo, nemmeno nei momenti più risolti, di una narrazione che tenda all'obiettività. L'autore è presente di continuo in queste pagine con tutto il suo peso di personaggio d'eccezione, con le sue rabbie, i suoi dolori e le sue invidie, coi bizzosi ricordi personali e il gusto dell'etimologizzare. I personaggi del *Pasticciaccio* sono aggrediti e frugati con una curiosità implacabile, con un compiacimento o un orrore crudele per i loro particolari fisici. Di qui la continua apertura di parentesi che non presuppone tuttavia il tono sommo, il pacato e ironico commento manzoniano, ma si manifesta a volte in uno scoppio improvviso, in una forte sottolineatura burlesca o stizzosa, nello stridere e esasperarsi della voce. Nella seconda parte del libro la mania dell'analisi, della scomposizione finisce per prevalere isolando in uno splendido assurdo il sogno del brigadiere, il saggio sull'importanza degli alluci nella storia della pittura italiana, la gallina che seacazza, il cane alla catena in una ridda di immagini, di particolari realistici colti e resi con aderenza impressionante in una atmosfera di inverosimiglianza e di follia. Questo è il Gadda più autentico che manda allegramente (o irosamente) al diavolo la solida costruzione del romanzo, impiantato a dimostrazione delle sue qualità di narratore e si abbandona alla serie infinita delle digressioni microcosmiche, al « pasticciaccio ». Ogni pagina del libro è talmente ricca che qualunque recensore si troverebbe in imbarazzo a scegliere un particolare piuttosto che un altro perché è degno di citazione. Certe analogie, per esempio: « oltreché alla carenza, che lo affiggeva, d'un po' de papabbraschi che je rimanessero una quarche bona vorta appiccicati a le dita, almeno in parte: d'in pizzo a le quale, invece, je svolaveno via sistematicamente, come farfalle da le dita d'un Apollo: de quelli che ce so' in giardino, de marmo » oppure « La lingua le

andava dietro alle unghie senza manco pensacce come la coda dietro ar culo, si uno è un cavallo ». Ma è inutile proseguire nella esemplificazione perché queste pagine densissime si presentano come blocchi compatti dai quali si possono estrarre senza fine grossi tartufi linguistici, soluzioni sintattiche sorprendenti, singolarissime rievocazioni storiche, ingredienti innumerevoli di una materia stracarica, portentosa. E pensare che questa scrittura tesa e drammatica è stata avvicinata a certi divertimenti verbali del Dossi, in un confronto assistito fra l'altro da scarso senso storico. Soltanto la considerazione assai discutibile che lo stesso terreno produce unicamente asparagi può aver favorito il « lombardesco » rapporto fra il curioso mosaico linguistico del Dossi a carattere impressionista e il potente espressionismo di Gadda. Quanto al romanesco del *Pasticciaccio* non ha nulla di comune con la colonna sonora di un film neorealista né con le trascrizioni fedeli di battute o dialoghi in dialetto di certi racconti romani, ma è la traduzione di un linguaggio personalissimo, di una esperienza sintattica, plastica, immaginativa dotta e laboriosa in una verosimile ma inesistente parlata dialettale. Il romanesco, il napoletano, il veneziano come l'italiano antico e i linguaggi tecnico-professionali sono stimoli potentissimi per la fantasia di Gadda. Il quadro di Roma è vivido, risentito e allegro, immune naturalmente dalla piccola retorica dei romanisti, dei collaboratori alle « Strenne », ai quali è destinato a non piacere. E la Roma vista da un settentrionale, ammiratore delle « civiltà ricche, organate, provvedute di motori, di tessuti, di occhiali, di denti d'oro, di spirito », indispettito da una città caotica, indisciplinata, di nessuna consistenza e solidarietà sociale e nello stesso tempo innamorato dei suoi tesori d'arte, del suo cielo e dei sonetti del Belli. In varie recensioni al *Pasticciaccio* si è parlato della fondamentale pietà e comprensione umana dell'autore. Non si può naturalmente negare l'esistenza di pagine dove si delinea e si scioglie un nodo di impressioni dolorose ma si tratta di proporre con cautela osservazioni di questo genere per uno scrittore che ha in orrore l'abuso dell'aggettivo « umano » e bollerebbe certe esuberanze critico-emotive di fastidiosa « stracciosità dell'anima ». Certo non si possono dimenticare tratti come questo: « Non aveva di che soffiarsi il naso, né rasciugarsi quel pianto: levò la mano come per contenere col solo gesto ciò che dalla solitudine immiseriva del suo volto avrebbe potuto sgorgare, a render perfetta la crudeltà degli attimi, il gelo e l'irrisione dell'ora che ne è la somma. Le pareva d'esser nuda, sprovveduta, avanti a chi ha facoltà d'inquisire la nudità della vergogna e, se pur non la irride, la giudica: nuda, sprovveduta: come sono i figli e le figlie senza ricovero e senza sovvento, nell'arena bestiale della terra. La stufa era diaccia. Lo stanzone era freddo, vi si vedeva il fiato: le lampadine della Mobile erano lampadine del governo ». Dagli anni perduti e indimenticabili dell'adolescenza dolorosa, dal passato buio que-

sta acuta percezione della sofferenza. E quella ventata calda di desideri inesauditi nello squalore dello stanzone della Mobile: « emanava da lei... il senso vero e fondo della vita dei visceri, della fame: e del calore animale. L'idea che è propria delle stalle, delle fienaje: e diserta le ossute prammatiche. I suoi occhi-gemme, di pupa, enunciarono a tutti quei maschi di poca cena il nome d'una felicità tuttavia possibile; d'una gioia, d'una speranza, d'una verità superordinata alle cartoffe, ai muri squalidi, alle mosche secche del soffitto, al ritratto del Merda ». Ma per alcuni momenti come questi quante pagine impietose nel *Pasticciaccio* e in tutta l'opera di Gadda a completare il ritratto dello scrittore! Di fronte al corpo dell'uccisa signora Liliana l'autore si intenerisce in uno splendido episodio dove i tristi e orridi particolari di una intimità violata sono riscattati da un *pathos* intensissimo, da una scrittura trasfigurante. Ma più tardi, ritornando con insistenza sullo stesso personaggio, il ritratto che ne risulta è quello di una femmina ridicola e demente; la pietà si è trasformata in una avida, feroce autopsia. Non si può parlare di comprensione umana ignorando la grande collera, il rancore verso la vita, la vocazione al linciaggio, violenze di fronte alle quali i momenti « umani » del Nostro assumono quasi l'aspetto di rimorsi e pentimenti. Ma gli sfoghi di Gadda sono in parte motivati: in un momento di intenerimenti per Mussolini, di diari fasulli e di memoriali veri, di pellegrinaggi, alquanto magri tuttavia, a Predappio, le splendide ingiurie del *Pasticciaccio* al duce defunto sono un salutare antidoto alle farsesche nostalgie. (GIULIO CATTANEO).

NATALIA GINZBURG, *Valentino*, romanzo, Torino, Einaudi, « I Coralli », pp. 229.

MAKSIM GORKI, *Il Padrone*, pagina autobiografica, *Opere* XII, Roma, Editori Riuniti, 1957, pp. 416.

MARIA LUISA GUAITA, *La guerra finisce la guerra continua*, Firenze, La Nuova Italia, 1957, « Quaderni del Ponte », pp. 113. — Felice volumetto, che resterà fra i molti scritti della letteratura della Resistenza. Vi si rivela una donna di ricco temperamento, e al tempo stesso con qualità vere e proprie di scrittrice: si leggano per tutte le pagine relative agli impiccati di Figline.

La libertà religiosa in Italia, scritti di A. CAPITINI, C. MAGNI, L. BORGHI, G. PEYROT, Firenze, La Nuova Italia, « Quaderni del Ponte », 1957, pp. 80.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, Introduzione, versione e note di Paolo Chiarini, Bari, Laterza, « Biblioteca dello spettacolo », 1956, pp. LXXI-442.

EMILIO LUSSU, *Diplomazia clandestina*, Firenze, La Nuova Italia, « Quaderni del Ponte », 1956, pp. 80.

ANGELO MAGLIANO, *La borghesia e la paura*, Firenze, Vallecchi, 1957, pp. 205. — E la testimonianza d'un antifascista, che appartenne al Partito d'Azione. L'autore dice: « Noi credemmo che la caduta del fascismo portasse in sé l'affermazione della borghesia. Oggi invece sembra a molti che nel regime democratico la borghesia si sia indebolita. E colpa della borghesia? E colpa del sistema democratico? Ci siamo sbagliati? ». E evidente che non può essere colpa del sistema democratico, e che l'origine della debolezza della borghesia va ricercata nell'intima vita morale della borghesia stessa. L'autore parla della sua delusione post-fascista: il post-fascismo non ha generato ancora una forma di vita e di società in cui ci si possa riposare. Il suo dramma è il dramma di molti, anche di parecchi più vecchi di lui. Questa è veramente la colpa della borghesia che appoggiò il fascismo: il fascismo ha ritardato la crisi della debolezza intima di questa classe, ricorrendo a sistemi coercitivi. Sicché oggi siamo di nuovo da capo. Ci sono certe malattie, scriveva il Sainte-Beuve, che noi ci illudiamo di curare, mentre soltanto le si distornano: « le mal n'a fait que changer et se déplacer ». (L. R.).

PASQUALE MAINENTI, *La letteratura italiana*, Milano, Gastaldi, 1957, pp. 443.

UGO MARIANI, O.E.S.A., *Chiesa e Stato nei teologi agostiniani del secolo XIV*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957, pp. 280.

PAOLO MARLETTA, *Un angelo si traveste*, Firenze, Vallecchi, 1957, pp. 299. — Segnaliamo volentieri questo volume di novelle di Paolo Marletta, un giovane che ha vinto il premio « Vitaliano Brancati » del 1956. L'autore è nato a Catania nel 1914, e si è laureato nell'università di Pisa nel 1934, dopo aver compiuto gli studi nella Scuola Normale Superiore. Di lui conoscevamo già due saggi, sul teatro del Verga, e sulla *Vita* del Cellini. È uno scrittore che si sviluppa di anno in anno, e se noi possiamo trarre indicazioni dalle sue origini, sapendo come Catania sia stata sempre una città ferace di ingegni, noi esprimiamo l'augurio che egli possa raggiungere un più alto traguardo. (L. R.).

MARZIALE, *Tutti gli epigrammi*, a cura di Alberto Gabrielli, Torino, UTET, « Classici Latini », 1957, pp. 778.

ANDRÉ MAUROIS, *Storia degli Stati Uniti*, Milano, Mondadori, « Le Scie », con 32 illustr. f. t., 1957, pp. 529.

ALBERTO MONDADORI, *Quasi una vicenda*, Milano, Mondadori, « Lo specchio », 1957, pp. 257.

LORENZO MONTANO, *A passo d'uomo*, con altri ritagli, Padova, Bino Rebellato Editore, 1957, pp. 194. — E, come dice l'autore, la raccolta di alcuni pezzi usciti sul *Corriere della Sera* e sul *Corriere d'informazione* tra il 1954 e il 1956. Segue la raccoltina un felice articolo di Aldo Ca-

merino, dove è tracciata quella che è stata la carriera letteraria di Lorenzo Montano. Il giudizio del Camerino è equilibratissimo, e sottolineato da affetto per lo scrittore, e ad esso rimandiamo il lettore. (L. R.).

GIORGIO MORI, *La Valdelsa dal 1848 al 1900*, Milano, Feltrinelli, « Biblioteca di studi e ricerche storiche », 1957, pp. 165. — È un volume costruito su ampie ricerche di archivio, archivi pubblici e privati. Soltanto forse l'amore alla terra nativa può avere indotto lo scrittore a fare questa ricostruzione assai diligente dello sviluppo economico sociale politico della sua Valdelsa.

No al fascismo, a cura di Ernesto Rossi, scritti di UMBERTO CALOSSO, ALDO GAROSCI, MANLIO MAGINI, EGIDIO REALE, CARLO ROSSELLI, ERNESTO ROSSI, MASSIMO SALVATORI, GAETANO SALVEMINI, ENZO TAGLIACCOZZO, ALBERTO TARCHIANI, Torino, Einaudi, 1957, pp. 304.

M. A. ORR, *Dante and the early astronomers*, new and revised edition, with an introduction by Barbara Reynolds, London, Allan Wingate, 1957, pp. 359.

JEAN PARIS, *James Joyce par lui-même*, Paris, Aux Editions du Seuil, « Ecrivains de Toujours », 1957, pp. 191.

ROY PASCAL, *La poetica dello Sturm und Drang*, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. 388.

PIER PAOLO PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, poesie, Milano, Garzanti, 1957, pp. ix-144. — Se ne parlerà in uno dei prossimi fascicoli.

RAFFAELE PETTAZZONI, *L'essere supremo nelle religioni primitive*, Torino, Einaudi, « Piccola Biblioteca scientifico-letteraria », 1957, pp. 244.

PROUDHON, *La questione sociale*, Milano, Veronelli Editore, 1957, pp. 401. — La traduzione è dovuta a Mario Bonfantini. Le idee del Proudhon ebbero il loro trionfo nella Rivoluzione francese del 1848. Il curatore ha voluto riesumare queste pagine, trascelte fra tutti i vari scritti del Proudhon, contenuti in quaranta volumi, perché in un certo senso non andasse dimenticato il contributo di questo pioniere del socialismo in Francia.

GAETANO RAGONESE, *Dal « Gierusalemme » al « Mondo creato »* studi tassiani, Palermo, U. Manfredi Editore, 1957, pp. 93. — Attento opuscolo che reca contributo di osservazioni nuove per l'interpretazione dell'opera del Tasso.

STANIS RUINAS, *Gente di bottega*, Roma, Corso, 1957, pp. 180. — È un volumetto acceso di un realismo forse eccessivo, ma che raggiunge l'effetto di provocare indignazione.

LUIGI RUSSO, *Machiavelli*, quarta edizione rivisitata, Bari, Laterza, « Biblioteca di cultura moderna », 1957, pp. 298. — In questa edizione (si rammentano le ripartizioni principali, *Prolegomeni a Machiavelli*, *Machiavelli uomo di teatro e narratore*, *Postille a Machiavelli*), è fra le altre aggiunte una lunga nota sul bel volume, ma di indirizzo « piagnonesco », di Roberto Ridolfi, *Vita di Niccolò Machiavelli*, pubblicato nel 1954.

SARA RUSSO, *Il Castello incantato*, novelle popolari dell'Ottocento, Firenze, Vallecchi, 1957, pp. 730. — È il volume della Russo, stampato nel '32 dal Vallecchi sotto il titolo *Novellaia delle meraviglie*. Ma poiché allora si seguiva troppo da vicino il titolo di una raccolta imbroscata, l'autrice ha preferito rinnovarlo in quello attuale. Nel '34 la raccoglitrice rispettava di più la forma originaria dialettale; c'era allora una sottintesa polemica contro certi indirizzi culturali del regime imperante, che voleva soffocare ogni verbo dialettale, per un balordo e ingiustificabile proposito di astratta e pseudo-giacobina italianità. Imitazione assai tardiva dei metodi della Rivoluzione francese e di Napoleone I. Così l'autrice adesso si è invece indotta a italianizzare la forma, pur rispettando la schiettezza popolare della narrazione. Essa si è avvalsa dell'aiuto del dott. Mario Petrini, pisano, assistente ordinario alla Cattedra di letteratura italiana all'Università di Pisa, e segretario di « Belfagor ».

Trittico neogreco. Porfiras - Kavafis - Sikelianos, Traduzione poetica affiancata al testo greco, a cura di BRUNO LAVAGNINI. Istituto Italiano, Atene, 1954. — Tre poeti venuti dopo il grande Costis Palamas: « il dolce pianto elegiaco di Porfiras », « l'ambigua luce dell'epigramma di Kavafis », più alta la voce di Sikelianos, che « ha clangore di tube e fremiti di profezia », in una ottima traduzione.

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

SAGGI E STUDI

LA CARRIERA POETICA DI OVIDIO

Una storia della fortuna e della critica di Ovidio è ancora da scrivere. Al massimo si trovano raccolte, in margine a studi complessivi sul poeta, notizie di vario genere estratte per lo più da contributi eruditi particolari.¹ Un'opera sistematica sarebbe difficile, ma preziosa; almeno per i secoli dal I al VI e dal XII al XVIII conterrebbe capitoli importanti di storia della cultura e del gusto. Questa lacuna andava ricordata prima di dare uno sguardo, del resto molto breve, agli orientamenti più recenti della critica ovidiana.

Il giudizio negativo dei romantici su Ovidio — conseguenza dell'avversione per il poeta che aveva ripreso senza originalità la genuina mitologia greca e l'aveva trasmessa al classicismo di tutti i tempi, per l'allievo dei retori, per l'uomo che, anche perseguitato, non aveva rinunciato all'adulazione — ha mantenuto in sostanza la sua validità per una parte dei critici: ricordiamo ad esempio le molte riserve del Norden e più recentemente, in Italia, le nette prese di posizione del Paratore e del La Penna.²

D'altronde si sono manifestate negli ultimi decenni varie tendenze a una rivalutazione. In parte esse hanno carattere per così dire isolato, rispondono al gusto e alle simpatie personali di singoli studiosi;³ oppure cercano con scarso fondamento vie nuove nell'interpretazione della figura del poeta, com'è soprattutto il caso dell'opera, pur importante sotto altri aspetti, di Hermann Fränkel, che crede di aver scoperto in Ovidio una sorta d'inconsapevole cristianesimo.⁴

¹ Vedi ultimamente L. P. WILKINSON, *Ovid Recalled*, Cambridge 1955, 366 sgg.

² E. NORDEN, *Die römische Literatur*, Leipzig 1954⁵, 73 sgg.; E. PARATORE, *Storia della letteratura latina*, Firenze 1951 (rist.), 486 sgg.; A. LA PENNA in P. Ovidi Nasonis *Ibis*, Firenze 1957, LXXII sgg. All' 'inattualità' della poesia di Ovidio dedicò un articolo P. SCAZZOSO in « Paideia » 1, 1946, 263 sgg. — Tra i fattori della condanna ottocentesca di Ovidio non dev'essere dimenticato almeno il moralismo dell'epoca vittoriana.

³ Cito due esempi diversi: le colorite impressioni di lettura di un letterato francese, E. RIPERT, *Ovide poète de l'amour, des dieux et de l'exil*, Paris 1921, e la cordiale simpatia umana manifestata da uno dei migliori ovidianisti odierni, F. LENZ, per il suo autore (vedi per es. « Jahresbericht über die Fortschritte der klass. Altertumswiss. » 264, 1939, 138). Il Lenz è stato anche fra i più convinti sostenitori delle idee dello Heinze alle quali accenniamo sotto.

⁴ H. FRÄNKEL, *Ovid: A Poet between Two Worlds*, Berkeley - Los Angeles 1945. Cfr. l'ampia recensione di W. MARG in « Gnomon » 21, 1949, 44 sgg.

Più notevoli, perché motivate in più ampie esigenze di revisione della critica e della filologia novecentesca, sono altre posizioni alle quali accenniamo sommariamente. Da una parte l'affermazione, contro i preconcetti romantici, dell'originalità della letteratura latina di fronte alla greca ha avuto conseguenze anche per Ovidio, e una tappa fondamentale è segnata da un saggio di Richard Heinze pubblicato nel 1919⁵ che metteva in evidenza l'intenzionale distacco fra la tecnica narrativa delle *Metamorfosi* e quella dei *Fasti* e quindi l'originalità di Ovidio di fronte alle sue fonti. Questa tesi ha trovato, nel punto essenziale, conferme e seguito e ha indicato agli studiosi successivi, nell'ambito dell'antica e sempre valida indagine combinata su tecnica e fonti,⁶ l'esigenza di un più largo e disinvolto chiarimento della personale 'poetica' di Ovidio.⁷ Inoltre a un migliore apprezzamento del poeta di Sulmona ha indirizzato il rinnovato gusto per l'arte dotta e riflessa, soprattutto per quella alessandrina, alla quale Ovidio è legato sotto molti aspetti. Fondamentale in questo senso è stato l'atteggiamento del Wilamowitz,⁸ che fra l'altro, al pari dello Heinze, protestò contro l'esagerata importanza data all'influenza delle scuole retoriche su Ovidio. Fra le testimonianze più ragguardevoli di questi nuovi atteggiamenti è l'ampio articolo ovidiano di Walther Kraus nella « Real-Encyclopädie » uscito nel 1939, dove il vivo senso dell'autore per quanto c'è di letterariamente convenzionale in Ovidio non diminuisce il rilievo dato ai caratteri originali della sua arte.⁹

Un segno indiretto ma chiaro dell'odierno interesse per Ovidio sembra anche l'esigenza, particolarmente avvertita per le sue opere dagli studiosi, di edizioni critiche fondate su una più larga conoscenza della tradizione e di nuovi commenti puntuali che tengano conto dei valori stilistici e artistici. Ricordo solo che attualmente sono in corso di pubblicazione o di preparazione lavori di notevole importanza in questo senso: l'edizione commentata dell'*Ibis* e l'edizione degli scolii relativi a cura del La Penna, il commento ai *Fasti* del Bömer, soprattutto la nuova edizione delle *Metamorfosi* attesa da uno specialista di studi ovidiani qual è Franco Munari, che

⁵ *Ovids elegische Erzählung*, Leipzig 1919 (« Berichte der Sächsischen Akademie » Phil.-hist. Kl., 71, 7).

⁶ Due opere tuttora fondamentali in questo senso erano uscite all'inizio del secolo: G. LAFAYE, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris 1904; L. CASTIGLIONI, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa 1906 (« Annali della Scuola Normale Sup. » vol. XX). La vitalità di queste ricerche è dimostrata per es. dal notevole saggio di I. CAZZANIGA, *La saga di Itys*, II, Varese-Milano 1951.

⁷ Sull'originalità di Ovidio nell'*Ars amatoria* aveva insistito in Italia il MARCHESI in « Rivista di filologia » 44, 1916, 129 sgg.; 46, 1918, 41 sgg. Egli giudicava l'*Ars*, che pubblicò nel 1918, un'opera di poesia, ma in realtà dimostrava piuttosto l'« umanità » del suo contenuto. La solidarietà morale del Marchesi con il poeta mite e perseguitato appare nella sua *Storia della letteratura latina*, I⁸, Milano-Messina 1955, 530 sgg.

⁸ *Hellenistische Dichtung*, Berlin 1924, I, 239 sgg.

⁹ « Real-Enc. » XVIII, col. 1910 sgg. Nel giudizio su Ovidio il lavoro del Kraus si distacca in modo sensibile da altre trattazioni generali precedenti, E. MARTINI, *Einleitung zu Ovid*, Brünn-Prag 1933; SCHANZ-HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, II, München 1935, 206 sgg.

sarà fondata sulla conoscenza di un materiale più che triplo di quello noto al Magnus.¹⁰

Nell'insieme a noi non sembrano ingiustificate le tendenze a una rettificazione del giudizio romantico su Ovidio, restando fermo che la nostra non è né può essere un'*actas Ovidiana*, per usare l'espressione del Traube. E tuttavia si ha l'impressione che i più recenti sostenitori del poeta tendano a dare eccessivo significato ai valori dell'originalità tecnica, dell'arte dotta, dell'arguzia elegante e rischino talvolta di giudicare valida un'opera d'arte solo perché realizza i propositi dell'autore.¹¹ In questo saggio noi ci proponiamo di dare uno sguardo complessivo allo svolgimento della poesia ovidiana secondo quelli che ci sembrano gl'interessi del lettore colto contemporaneo.

1. OVIDIO E LE SCUOLE RETORICHE.

Nell'autobiografia scritta durante l'esilio (*trist.* 4, 10) Ovidio, parlando della sua giovinezza, ricorda appena le scuole di retorica, mentre dà molto rilievo alle sue amicizie poetiche; anzi contrappone fin dall'inizio il proprio interesse per la poesia e quello del fratello per l'eloquenza (17 sgg.). Dell'insegnamento ricevuto dall'asiano Arellio Fusco, dell'ammirazione per Porcio Latrone, come dei successi delle sue declamazioni, non sapremmo nulla se non ce ne informasse Seneca il Vecchio. Certo l'influenza degli ambienti retorici su Ovidio fu notevolissima, ma bisogna intendersi sul senso di questa espressione. L'opinione che egli sia «rimasto un retore anche come poeta»¹² non ha più oggi la fortuna di un tempo.

Senza dubbio Ovidio ha cercato, come e più di altri poeti anteriori e contemporanei, di arricchire la tradizionale topica dei 'generi' da lui trattati con temi e spunti ricavati da un' 'arte' le cui reciproche interferenze con la poesia aumentarono nella mutata atmosfera politica e culturale del sorgente principato;¹³ ma la sua opera non significa affatto una c a p i t o -

¹⁰ *L'Ibis* del LA PENNA è citata sopra (gli scolii non sono ancora pubblicati). Dell'opera di F. BÖMER è uscito finora il primo volume, contenente testo, introduzione e traduzione tedesca, Heidelberg 1957; il criterio del commento vi è illustrato a p. 8 sg. Fra i vari lavori preparatori del MUNARI cito il *Catalogue of the MSS of Ovid's Metamorphoses*, London 1957. E in corso anche una nuova edizione delle *Heroides* a cura di REMO GIOMINI, della quale è uscito il I volume, Roma 1957.

¹¹ Vedi per es. KRAUS, *art. cit.*, col. 1976.

¹² Sono parole di H. PETER in nota a *trist.* 4, 10, 16 (l'elegia è premessa al commento ai *Fasti*, I^a, Leipzig-Berlin 1907). A quest'idea è informato anche il più ampio studio esistente su Ovidio giovane, H. DE LA VILLE DE MIRMONT, *La jeunesse d'Ovide*, Paris 1905, 116 sgg. e altrove. Obiezioni di principio in FRÄNKEL, *op. cit.*, 167 sgg.

¹³ Su retorica e poesia nell'antichità informa il NORDEN, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig-Berlin 1923 (rist.), II, 883 sgg. In sostanza Ovidio non svolgeva un concetto nuovo quando, scrivendo dall'esilio al retore Salano da cui sperava appoggio presso Germanico, insisteva sulla vicinanza fra le due arti (*Pont.* 2, 5, 65 sgg.). Egli non ignorava affatto le differenze tra di esse (*distat opus nostrum, sed...*) e, nel tentativo di accostarle teoricamente, cadeva in evidenti astrazioni (i *nervi* non erano mai appartenuti in proprio all'eloquenza né il *nitore* alla poesia). Del resto gli antichi sapevano che la retorica poteva insegnare al poeta l'*ars*, la τέχνη, non dargli la *natura*, la φύσις.

l a z i o n e della poesia dinanzi alla retorica, e l'utile indagine dei suoi debiti particolari a modelli e a luoghi comuni dell'eloquenza non ha valore determinante per intendere la sua personalità artistica. Con tutti i limiti che via via gli si debbono riconoscere, Ovidio fu sempre e solamente un poeta. Poetici sono in grande maggioranza i modelli che ebbe presenti, poetici lo stile, il gusto dell'immagine,¹⁴ i modi della narrazione, la sensibilità per i valori ritmici dell'esametro e del distico, da lui portati a una compiutezza tecnica esemplare per le età successive. Piuttosto l'ambiente delle scuole di retorica e in particolare il 'nuovo stile' prevalente ai suoi tempi influirono su di lui, in maniera indiretta e non mai costrittiva,¹⁵ formando o favorendo certe inclinazioni generali del suo temperamento artistico. Sono noti gli orientamenti della contemporanea retorica 'asiana' verso il puro esercizio dell'ingegno nella trattazione di temi lontani da ogni verità o verosimiglianza, verso la studiata ricerca di effetti con sentenze brillanti, con spunti o svolgimenti sorprendenti e patetici. Da parte sua Ovidio tende a una poesia moralmente e politicamente non impegnata,¹⁶ all'arte come gioco e come diletto, all' 'arte per l'arte', termini nei quali tuttavia non si esaurisce la sua figura di poeta. Inoltre sarà caratteristico della sua tecnica lo sviluppo del paradossale, dell'imprevisto, del commovente; ma si tratterà per lui di elementi di una 'poetica' che diverranno, nelle cose migliori, naturale espressione di un modo di sentire e di narrare. L'ambiente ha certo anche favorito in Ovidio l'amore della popolarità e del successo, che si traduce qualche volta nella sua opera in tentativi di cattivarsi le simpatie del lettore: l' 'amabilità' già riconosciuta al suo temperamento da Seneca

¹⁴ Un esempio minuto. Sappiamo da Seneca, *contr.* 2, 2, 8 che in *am.* 1, 2, 11 sg. Ovidio utilizza una sentenza di Porcio Latrone che s'imparava a memoria nella scuola. Questi aveva detto: *Non vides ut immota fax torpeat, ut exagitata reddat ignes?* Ovidio scrive: *Vidi ego iactatas mota face crescere flammam et rursus nullo concutiente mori.* Latrone mette al centro la fiaccola, Ovidio la fiamma; Latrone contrappone prosaicamente al *torpere* un *reddere ignes*, Ovidio dà vita all'immagine parlando di un 'crescere' e di un 'morire'.

¹⁵ A proposito del 'nuovo stile', con cui alcuni hanno troppo strettamente legato la poesia di Ovidio (per es. NORDEN, *Kunstpr.* cit., I, 385 e altrove), un'osservazione particolare. Come è noto, Ovidio non nasconde i suoi ideali di raffinatezza e afferma spesso di amare il *cultus* e di odiare la *rusticitas* (cfr. per es. quello che scrive, non senza sorriso, nel famoso passo di *ars* 3, 121 sgg. *prisca iuvent alios* ecc.), ma si dichiara anche nemico dell'affettazione. Più volte dice in tono sentenzioso che la vera *ars* sta nel nascondere l'*ars*: per la tattica dell'innamorato (*ars* 2, 313), per le acconciature femminili (*ars* 3, 155, cfr. 210), soprattutto per un'opera d'arte (*met.* 10, 252 *ars latet arte sua*); e non sarà senza significato che lo ripeta anche per la retorica, sia pure fuori dal campo che a questa è proprio (*ars* 1, 463 *sed lateant vires nec sis in fronte disertus*). È stata notata la sua probabile dipendenza da un precetto delle scuole attestato in Quintiliano, *inst.* 1, 11, 3 *si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars esse videatur* (cfr. Quint. 4, 2, 127 e il commento di R. EHWALD al passo citato delle *Metamorfosi*); ma forse non si è ricordato che già negli ambienti oratori del tempo di Ovidio questo principio veniva opposto per l'appunto all'asianismo. Dice infatti Seneca, con palese allusione ai difetti degli asiani, che un tipico rappresentante del 'vecchio stile', Gavio Silone, *partem esse eloquentiae putabat eloquentiam abscondere* (*contr.* 10 *praef.* 14; cfr. anche NORDEN, *Kunstpr.* cit., I, 273).

¹⁶ Sul sostanziale disinteresse politico di Ovidio agirono certamente anche i suoi stretti rapporti con il circolo di Messalla.

(*contr.* 2, 2, 8) giunge a manifestazioni inaspettate, per esempio, durante l'esilio, nelle cordiali effusioni verso gli abitanti dell'invisa Tomi (*Pont.* 4, 14, 23 sgg.). La sua *urbanitas* ha nell'insieme un sapore diverso da quella di Orazio, più riservata e capace di sorvegliata polemica.

Che Ovidio vedesse nell'esercizio della retorica soprattutto una preparazione alla poesia, alla quale si sentì portato fin dagli inizi, lasciano intravedere le testimonianze di Seneca il Vecchio. Non sarà dipeso solo dall'esempio di Arellio Fusco se egli preferiva alle controversie le *suasoriae*, perché era insofferente dell'*argumentatio*, cioè della parte più avvocatesca della trattazione (*Sen. contr.* 2, 2, 12). Fra le controversie sappiamo poi che trattava soltanto quelle 'etiche', che implicano studio psicologico e nella discussione lo sviluppo degli elementi sentimentali. I passi di una sua declamazione conservati da Seneca (*ibid.* 9 sgg.) mostrano lo scolaro di Fusco impegnato a difendere, in una delle solite cause fittizie e bizzarre, l'amore di due coniugi contro la severità del padre della moglie con il ricorso a spunti tipici della topica amorosa. E soprattutto la prosa di Ovidio poteva sembrare già a quel tempo, secondo Seneca, quella di un poeta, *nil aliud quam solutum carmen*. Questo giudizio ricorda i famosi versi di Ovidio stesso che rappresentano con i colori a lui cari del prodigioso la prepotenza della sua vocazione:

*sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos
et quod temptabam dicere versus erat (trist. 4, 10, 25 sg.).*

2. L'ELEGIA EROTICA.

La poesia di Ovidio si apre con un genere alla moda, quello dell'elegia erotica di contenuto soggettivo, negli *Amores*. Di questa raccolta ci rimane una seconda edizione, in cui il poeta più maturo, probabilmente accettando le critiche di abuso del proprio ingegno già correnti al suo tempo, aveva ridotto a tre i cinque libri della prima; ma certo i caratteri generali dell'opera rimasero immutati. Portato dalla sua natura e dalla sua educazione al brillante esercizio d'ingegno, alla sottigliezza dialettica, alla stilizzazione elegante, egli non tanto cura l'approfondimento di un'esperienza sentimentale, dal quale erano nati i toni maliconici e le coloriture nostalgiche, quasi l'intimismo di Tibullo o il pathos agitato del letterato Properzio, quanto sviluppa intellettualisticamente nella struttura più lineare della sua elegia il sorriso, il gioco letterario, lo scherzo che già avevano parte non trascurabile nell'arte di Properzio.¹⁷ Così egli conclude con gli *Amores* il ciclo dell'elegia

¹⁷ Non parlerei di una nuova intenzione artistica ('Kunstwollen') negli *Amores* così categoricamente come fa E. REITZENSTEIN in un articolo pur fondamentale su quest'opera (in « Rheinisches Museum » 84, 1935, 62 sgg.). Si tratta piuttosto dello svolgimento di elementi della poesia anteriore che Ovidio compie secondo il proprio temperamento (per Properzio vedi soprattutto LA PENNA, *Properzio*, Firenze 1951, 1 sgg.). Riserbo sulla tesi del Reitzenstein anche in LENZ, l. c., 75. A un nuovo 'Kunstwollen' si può dire piuttosto che Ovidio giunga, attraverso gli *Amores*, nell'*Ars amatoria*.

erotico-soggettiva del I secolo av. Cr. risolvendola in brillante letteratura. Il lettore che voglia gustare l'arte degli *Amores* deve soprattutto saper cogliere, sulla trama delle situazioni tradizionali dell'elegia erotica romana o negli sviluppi originali di motivi epigrammatici ellenistici, il ricamo delle arguzie ammiccanti, dei giochi d'ingegno, delle parodie, dei sottili richiami e antitesi fra diversi componimenti. Siamo ormai all'estremo opposto dall'ardente passionalità di Catullo.

L'intellettualismo di Ovidio riduce l'amore a una tattica galante che tende a soddisfare una sensualità capricciosa e raffinata ed esalta, nell'amante come nell'amata, l'artificiosa simulazione del sentimento. Nella vivida rappresentazione di questo artificio Ovidio poeta della propria esperienza amorosa riscatta in parte la mancanza di una profonda ispirazione, perché appunto con un simile amore si può giocare brillantemente per il gusto proprio e del lettore. Di immediata evidenza è per esempio l'intenzione scherzosa con cui vengono accoppiate le elegie 2, 7 e 8: nella prima Ovidio, parlando con Corinna, si difende con risentimento dall'accusa di averla tradita con la schiava Cipasside; nella seconda si vanta con la schiava della propria presenza di spirito nell'allontanare i sospetti della padrona e le chiede un nuovo appuntamento, cercando di vincerne le esitazioni mediante uno sfacciato ricatto. L'incontro con la seconda elegia rappresenta per il lettore una sorpresa divertente. E la tecnica dell'imprevisto Ovidio usa altrove variamente nel costruire i suoi componimenti, come quando in 1, 5 conclude l'elegante e provocante descrizione di un appuntamento amoroso in una giocosa delusione per il lettore, tenuto in sospenso dalla lunga e circostanziata preparazione.¹⁸

Accanto all'imprevisto, il paradossale, sia che il poeta enunci e svolga un paradosso tradizionale, come fa con concettistica abilità in 1, 9 (*militat omnis amans*), sia che porti agli estremi una situazione erotico-psicologica inverosimile, come quando consiglia all'amante della sua donna di sorvegliarla perché così sia ravvivato il proprio desiderio (2, 19).

E naturalmente Ovidio si sofferma con compiacimento sulle contraddizioni fondamentali della vita amorosa, in particolare su quella fra il desiderio di liberazione dall'amore e la fatalità della ricaduta (cfr. 2, 9; 3, 11). Anzi proprio qui egli ha scritto una delle pagine migliori degli *Amores*. Mentre in genere le parti 'riflessive' della raccolta sono artisticamente meno valide di quelle 'rappresentative' (si ricordi per es. la viva scena del conquistatore in azione in 3, 2), in 3, 11, 33 sgg. è accaduto a Ovidio di sfiorare la poesia con un sorriso un po' malinconico sulla triste condizione dell'innamorato che accetta la sua sorte. Il poeta sente sopraggiungere, dopo la ribellione della prima parte dell'elegia, la rassegnazione e vi si abbandona con languida maniera in un elegante trastullo ritmico che accompagna con

¹⁸ Cito questo componimento perché mi pare che il suo carattere e la funzione del *cetera quis nescit?* (v. 25) non siano ben chiariti neppure da E. REITZENSTEIN in « Philologus » Suppl. XXIX 2, 1936, 92 sg.

la spezzatura dei versi e il gioco delle antitesi la sospirosa oscillazione del sentimento:

*Luctantur pectusque leve in contraria tendunt
 hac amor hac odium, sed, puto, vincit amor.
 Odero, si potero; si non, invitus amabo:
 nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet.
 Nequitiam fugio; fugientem forma reducit;
 aversor morum crimina, corpus amo.
 Sic ego nec sine te nec tecum vivere possum
 et videor voti nescius esse mei ecc.*¹⁹

Già in questo passo la tecnica musicale di Ovidio, sorretta da un momento di lieve ispirazione, ha dato uno dei migliori pezzi 'melodrammatici' della poesia antica. È evidente la tendenza a evadere dalla realtà abbandonandosi a un fine gioco illusorio attraverso cui la 'bravura' del poeta diviene per un momento strumento di fantasia.²⁰

Se la raccolta è basata soprattutto sui valori letterari dell'arguzia e dello scherzo, in questo ambito si deve intendere anche la morale spregiudicata che Ovidio, poeta della sua *nequitia* (2, 1, 2), contrappone con petulante sfrontatezza a quella corrente e 'ufficiale'; per esempio il disprezzo per il soldato, già presente in Tibullo e Propertio, è ostentato in 3, 8, 9 sgg. Di questa morale il poeta, che pure si atteggia talvolta, come al solito convenzionalmente, a insopportabile schiavo d'Amore, tende a farsi il banditore. Egli si presenta come l'amante perfetto (si veda per es. 2, 4, riassunto nell'iperbolica vanteria finale: *denique quas tota quisquam probat urbe puellas, noster in has omnis ambitiosus amor*) e si ha l'impressione che in tutta la sua raccolta le situazioni presentate da convenzionali tendano a farsi tipiche, paradigmatiche. È naturale quindi che Ovidio inclini a sviluppare, insieme coi motivi sentenziosi, quelli didascalici, per cui c'erano già precedenti nell'elegia augustea. È già una piccola *ars amatoria* il discorso della strega-ruffiana in 1, 8, del quale si mette in evidenza la perfidia attraverso la presentazione e la reazione finale del poeta innamorato.

Fra i componimenti che si allontanano dal tema centrale della raccolta bisogna ricordare almeno l'epicedio di Tibullo scritto nel 19, la prima poesia databile di Ovidio, un *cultum carmen* dedicato al *cultus Tibullus* (cfr. v. 66), che s'immagina pronunciato davanti al rogo (3, 9). È un componimento costruito, con grande raffinatezza anche di particolari,²¹ sul contrasto o meglio

¹⁹ Nel finale, soprattutto nei vv. 51 sg., si cade nella sottigliezza.

²⁰ Le brillanti allocuzioni all'Aurora e al fiume (1, 13; 3, 6) sono giocosi esperimenti di evasione fantastica partenti da occasioni banali: entrambe le volte il poeta si diverte a distruggere lui stesso l'effetto del suo gioco.

²¹ Notevoli i procedimenti 'allusivi', da uno dei quali prende spunto la seconda parte del carme. Particolarmente fine è la 'citazione' messa in bocca alla gelosa Nemesis (v. 58) di un verso scritto da Tibullo per Delia: un'evidente arguzia di Ovidio. Proprio per Ovidio abbiamo, oltre le prove dirette, anche una testimonianza esterna dell'esistenza di elementi 'allusivi' nella sua arte (Sen. *suas.* 3, 7).

sul passaggio da una sostenuta prima parte che svolge il motivo della morte del poeta (1-46) e culmina in una protesta declamatoria contro la morte e gli stessi dèi, e una seconda parte più intima e affettuosa in cui si guarda la scomparsa dell'uomo Tibullo con l'amarezza di una forzata rassegnazione (47-68; 47 *sed tamen...*, 59 *si tamen...*).²² Nell'atmosfera dolcemente familiare della seconda parte Ovidio ha saputo comporre nel comune affetto per il poeta morto la rivalità fra Delia e Nemese, quasi attenuandola in un'eco del passato; e in quell'atmosfera ha fatto rientrare anche i nuovi compagni di Tibullo, i poeti d'amore morti, presentati senza alcuna enfasi nella loro umanità (si notino il riferimento alle tempie 'giovanili' di Catullo, anch'egli scomparso anzi tempo, la presenza con lui dell'amico Calvo e l'accenno alla sorte infelice di Gallo accusato — ingiustamente, lascia intendere il poeta — d'aver tradito l'amico). La prima parte, non priva di luoghi comuni e di erudizione piuttosto pesante, vale soprattutto, nell'economia dell'insieme, a porre in risalto la seconda; ma l'apertura riesce felicemente a trasferire il senso del dolore davanti al *corpus inane* del poeta nel mondo mitologico-allegorico con il motivo del pianto materno (*Memnona si mater, mater ploravit Achillem*) e poi con l'immagine squisita, quantunque di maniera, di Cupido afflitto. E anche il luogo comune dell'eternità della poesia è introdotto, in accordo con il tono dell'elegia, come motivo solo marginalmente 'consolatorio' a lontana preparazione della seconda parte (28 *defugiunt avidos carmina sola rogos*, e si sottintende un 'purtroppo'; seguono ancora motivi di sconforto, 33 sgg.).

Dopo la prima edizione degli *Amores* Ovidio tentava un genere alto con la *Medea*,²³ una tragedia non destinata alla scena diversamente dal *Tieste* di Vario. Il giudizio della critica antica è favorevole, ma gli elementi più propriamente tragici che troviamo nelle *Heroides* e la stessa epistola di Medea a Giasone non ci assicurano che l'avremmo condiviso. Comunque si

²² Vien fatto di notare che lo stesso succedersi di sentimenti, ribellione e dolente rassegnazione, si ha, naturalmente in tutt'altra forma e tono, in 3, 11, 1 sgg. e 33 sgg., a cui abbiamo accennato sopra. Dunque anche 3, 9 conferma l'unità almeno esteriore di 3, 11 (divisa spesso dai filologi in due elegie; cfr. l'apparato del MUNARI a 3, 11, 33) e quindi anche di 2, 9.

²³ La cronologia relativa delle opere di Ovidio è abbastanza chiara, anche se vi sono fra gli studiosi alcune divergenze. A proposito dei punti più controversi, sembra a noi che alla *Medea* si alluda in *am.* 3, 15, non separabile da 3, 1, e che in *am.* 2, 18, senza dubbio appartenente alla seconda edizione della raccolta, ci si riferisca con il v. 19 ai primi due libri dell'*Ars*; quindi l'*Ars* fu composta o cominciata a comporre pressappoco contemporaneamente alle *Heroides* 1-15, delle quali si parla nello stesso passo. Che Ovidio giovane abbia veramente tentato un poema epico, una *Gigantomachia*, come dice egli stesso in *am.* 2, 1, 11 sgg., è tutt'altro che sicuro per le ragioni esposte dal REITZENSTEIN in « Rhein. Mus. » cit., 87 sg. Questi tuttavia cerca a torto una conferma alla sua tesi nel *memini* del v. 11 (*ausus eram, memini, caelestia dicere bella ecc.*), volto secondo lui a lasciar intendere che l'opera non esisteva; ma si noti che in *ars* 3, 659 con *questus eram, memini, metuendos esse sodales* Ovidio fa riferimento a qualcosa che ha scritto effettivamente, cioè ad *ars* 1, 739-754 (cfr. anche *fast.* 2, 4). Se per caso la notizia sulla *Gigantomachia* fosse vera, dovremmo pensare che si trattasse di un semplice esercizio letterario.

tratta di una parentesi che non esce dal campo amoroso, dopo la quale Ovidio ritorna all'elegia erotica, ma con maggiore libertà di movenze.

La tendenza ad abbandonare la poesia di contenuto soggettivo è già presente nell'elegia erotica anteriore a Ovidio: Tibullo, con ogni probabilità, aveva scritto carmi in persona di Sulpicia (3, 8-12) e soprattutto Propertio aveva scritto la 'prosopopea' di una sposa innamorata nell'epistola di Aretusa a Licota (4, 3). Appunto al genere epistolare, certo sull'esempio properziano,²⁴ si volge Ovidio nelle *Heroides*; ma il distacco da Propertio appare nella stessa scelta dell'argomento, che in Ovidio è mitologico. La scelta ha importanza notevole perché segna in generale, anche sul piano del contenuto, un distacco significativo dalla maggiore poesia augustea, la cui materia era collegata, in modo diretto o indiretto, con la persona o con l'ambiente storico dell'autore. Anche le elegie non erotico-soggettive di Propertio, le due 'prosopopee' femminili in 4, 3 e 11 e le cosiddette elegie romane, avevano evidentemente questi caratteri. Le *Heroides* sono invece un'evasione in un mondo irreali, quello del mitico o a pari diritto del novellistico e del romanzesco (Saffo, Ero e Leandro, Aconzio e Cidippe).²⁵ Per un verso questa evasione si configura come rinnovato interesse per lo 'studio' poetico, tipicamente ellenistico e neoterico, della psicologia dell'eroina innamorata; per un altro, sostanzialmente secondario, come tentativo di trasportare nella poesia il mondo fittizio delle esercitazioni retoriche, che creavano artificialmente o riprendevano dalla letteratura situazioni umane e giuridiche strane e difficili (l'epistola ha un'esterna affinità con la *suasoria* e la situazione è talvolta, come nelle lettere di Ipermestra e di Canace e in parte in quelle di Aconzio e Cidippe, vicina a quella delle *controversiae ethicae* già trattate dal giovane Ovidio). Così il poeta, senza staccarsi completamente dal mondo degli *Amores*, sperimenta — in un'atmosfera oratoria e con l'abuso della topica amorosa tradizionale, in cui si compiace di far valere attraverso molteplici variazioni il proprio talento — le possibilità offerte da un mondo più vario e più fantastico, che corrisponde meglio al suo temperamento e prepara con esperienze ancora frammentarie e di valore disuguale il mondo poetico delle *Metamorfosi*. Notevole sotto questo aspetto l'importanza data alla narrazione. Certi componimenti hanno addirittura un'inten-

²⁴ Questa è oggi l'opinione più diffusa (la tesi è sostenuta anche dal LA PENNA in «Maia» 4, 1951, 45 sgg.). La ricerca e lo sviluppo originale e in certo modo sistematico di un esempio properziano nelle *Heroides* è in parte analogo alla ripresa e allo sviluppo nell'*Ars* dei motivi erotico-didascalici di Tibullo e Propertio (già presenti, come abbiamo visto, negli *Amores*) o dell'elegia etiologica di Propertio nei *Fasti*.

²⁵ Consideriamo senz'altro genuine, con la grande maggioranza degli studiosi recenti, oltre l'epistola di Saffo (cfr. G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1952², 97), le epistole accoppiate 16-21, su cui ultimamente W. KRAUS in «Wiener Studien» 65, 1950-51, 54 sgg. (per i nostri fini possiamo prescindere dalla questione dei versi conservati solo in tradizione recenziere, che tuttavia sembrano anch'essi ovidiani). Sebbene le *epist.* 16-21 siano certo più tarde delle prime quindici e apparten-gano probabilmente all'epoca dei poemi narrativi, ne trattiamo qui per comodità insieme con le altre.

laiatura narrativa: non solo per esempio le epistole già citate di Ipermestra e di Canace tendono a sviluppare i *colores* espositivi delle controverse, ma, tra gli altri, Medea imposta la sua lunga lettera sulla storia del proprio amore, naturalmente colorita dai suoi sentimenti e accompagnata dai suoi sfoghi passionali.

S'intende che l'autore ha portato nello studio dei personaggi innamorati il proprio senso dell'amore. Già, secondo noi, una ragione non trascurabile della scelta ovidiana dell'epistola sta nella possibilità che spesso questa gli offre di guardare i personaggi anche più ingenuamente o follemente innamorati nel momento in cui usano una 'tattica' e la stessa espressione di un sentimento sincero può venir subordinata agli effetti che si vogliono esercitare sul destinatario. Così Ovidio si abbandona spesso alla sua inclinazione per la ricerca del patetico, come nelle lettere delle eroine abbandonate, di Arianna e di Didone, la quale ultima anche per questo si allontana sensibilmente dal modello virgiliano (non impreca, ma soprattutto implora).²⁶

L'esempio più evidente di tattica amorosa, nello spirito galante dell'*Ars*, è l'elegantissima 'coppia' di Paride ed Elena, deliziosa contrapposizione fra la facile e piuttosto superficiale intraprendenza del primo e il gioco malizioso della donna, che, dopo essere sfuggita provocando, fa trasparire sempre meglio il suo desiderio senza però lasciare a Paride l'illusione che il successo sia dovuto alla sua tattica (cfr. per es. 17, 65 sgg., 261 sgg.). Qui come altrove nelle *Heroides* ritroviamo il sorriso divertito di Ovidio, che prima ironizza la faciloneria di Paride²⁷ lasciandogli prevedere che guerra non ci sarà e vantare la sua forza (16, 341 sgg.), poi lo fa mettere in ridicolo anche da Elena (« Tu sei bravo a vantarti e a parlare delle tue gesta: il tuo aspetto non concorda con le parole. Il tuo corpo è più adatto a Venere che a Marte. Le guerre le facciano i forti: tu, Paride, pensa sempre ad amare » 17, 251 sgg.). La tattica amorosa assume, a seconda di personaggi e situazioni, le intonazioni più differenti. La sposa fedele Penelope, una figurina tra le meglio riuscite della raccolta, se ne serve in una lettera che è un capolavoro di garbata maniera quando per esempio lascia apparire la propria gelosia per qualche più raffinato amore che possa trattenere Ulisse in un paese lontano — « forse racconti che rozza moglie hai, capace solo di affinare la lana » — per cercare poi a sua volta, fra le proteste di fedeltà,

²⁶ Non tutto naturalmente nelle epistole è 'tattica'. Queste assumono talvolta carattere di soliloquio della donna innamorata che lascia nell'ombra la persona del destinatario, come è stato osservato giustamente, ma in maniera troppo esclusiva, da L. C. PURSER nell'introduzione all'edizione delle *Heroides* di A. PALMER, Oxford 1898, XI (cfr. anche FRÄNKEL, *op. cit.*, 36 sgg.).

²⁷ Oggetto di ridicolo è la figura di Paride, non la retorica, come vorrebbe il KRAUS (in « Real-Enc. » cit., col. 1929, 37 sgg.), che si preoccupa forse troppo di vedere Ovidio in polemica con le *inanes rhetorum ampullae* (cfr. *ibid.* 1912, 61 sgg.). Anche parlare di ironia tragica per gli errori di Paride, come fa il Kraus, è dal punto di vista dell'intonazione artistica ingiustificato: il motivo, pur rifacendosi ad analoghe situazioni della tragedia, è qui risolto completamente nell'ironia del poeta, del tutto indifferente, come Elena, alle funeste conseguenze dell'episodio galante.

di suscitare gelosia: «mio padre Icario insiste perché abbandoni il mio letto di vedova e mi rimprovera senza tregua gl'interminabili indugi. Mi rimproveri pure! Sono tua» ecc., e, dopo cenni più generici ai proci disprezzati, fa balenare in una studiata preterizione figure concrete di uomini: «perché parlarti di Pisandro e di Polibo e di Medonte crudele e dell'avidità di Eurimaco e di Antinoo...?» (1, 77 sg., 81 sgg., 91 sgg.). In questa lettera come in quella di Briseide il materiale omerico è trasferito con abilità a esprimere un gusto ormai lontanissimo da quello di Omero.

Nell'insieme i componimenti più riusciti sono quelli della grazia e del sorriso compiacente o della commozione fuggitiva. Altrove, quando i sentimenti si fanno più alti e il tono si avvicina a quello della tragedia, Ovidio rischia la caduta nel retorico. Tipica è l'epistola di Deianira a Ercole: non tanto sorprende in essa, come spesso si è detto, un'eroina che continua a scrivere al marito anche dopo aver avuto notizia della sua morte (che l'epistola sia una finzione bisogna sempre ricordarlo leggendo le *Heroides*, e qui Ovidio ha voluto costruire la lettera sul contrasto 'tragico' fra il lungo sfogo sarcastico e la rapida catastrofe), ma piuttosto che prima e dopo la notizia il tono della gelosia come della disperazione sia parimenti declamatorio. Qui e altrove sono prefigurati certi difetti essenziali del teatro di Seneca, anche se Ovidio è generalmente lontano, come si può vedere ad esempio nel personaggio di Medea, dall'esasperazione dei sentimenti del teatro senecano. Come abbiamo visto per il caso di Paride ed Elena, nelle epistole accoppiate sono evidenti le esigenze di un'arte più complessa e matura che ricerca effetti di chiaroscuro. Le epistole accoppiate vanno guardate come un tutto che raggiunge approssimativamente la lunghezza dei cosiddetti 'epilli' (il tardo epillio *Ero e Leandro* di Museo è più breve delle corrispondenti due lettere ovidiane messe insieme). Appunto nella coppia di Ero e Leandro abbiamo, credo, il capolavoro di Ovidio poeta epistolare. Il suo stile immaginoso, il suo gusto per il paradossale e l'iperbolico circondano di un poetico fascino di stranezza l'ingenua audacia di Leandro e la follia sognatrice di entrambi i giovani amanti: la loro oratoria è divenuta mezzo di espressione poetica. Su quella follia l'incubo della catastrofe si fa sensibile nel crescendo unitario che va dalla rappresentazione dell'ostentata baldanza del ragazzo agli inviti sconsiderati, misti ad attimi di esitazione, della fanciulla impaziente, al vago turbamento che la prende in un'estrema resipiscenza.²⁸

²⁸ Per la tardiva resipiscenza della donna accecata dalla passione, a cui seguirà la tragedia non rappresentabile nell'epistola, si noti che una sottile analogia strutturale presenta l'episodio di Cefalo e Procride come è narrato in *ars* 3, 687 sgg.: anche lì, per accentuare l'elemento patetico, si dà tempo alla donna, resa irragionevole dall'amore (cfr. 713 sg.), di ritornare in sé prima della disgrazia (729 sgg.), ma troppo tardi perché questa sia evitata; anzi lo stesso incidente mortale diventa conseguenza del ravvedimento di lei (del tutto diverso, come è noto, lo svolgimento dell'episodio nelle *Metamorfosi*; cfr. 7, 857 sg.). Non posso fermarmi molto sui particolari. Vorrei solo notare che non sono pezzi di retorica gratuita, in quanto servono a mettere in evidenza il carat-

Mentre le *Heroides* sviluppano nella nuova ambientazione leggendaria il momento oratorio-sentimentale degli *Amores*, il momento ironico-didascalico, più legato all'esperienza mondana del poeta, è proseguito e sviluppato in un ciclo di opere pubblicate fra l'1 avanti e l'1 dopo Cristo. Ovidio compose dapprima i libri I e II dell'*Ars amatoria*, una teoria dell'amore dedicata agli uomini; poi, per il suo tipico gusto delle variazioni e contrapposizioni, proseguì il corso di lezioni con il III libro dedicato alle donne e lo terminò con i *Remedia amoris*. Accanto a queste opere si pone il *De medicamine faciei* (anteriore almeno al III libro dell'*Ars*), un ricettario verseggiato più degli altri componimenti vicino a modelli alessandrini, sul quale è impossibile dare un giudizio d'insieme perché ne è conservata, e lacunosamente, solo una parte.

L'*Ars amatoria* rappresenta per diversi aspetti un superamento dell'elegia erotico-soggettiva. Sviluppando originalmente una tendenza a cui abbiamo già accennato a proposito degli *Amores*, Ovidio cerca, sempre nell'ambito dell'elegia, la costruzione più vasta, il 'trattato' poetico di tipo alessandrino, del quale un esempio illustre e vicino erano le *Georgiche* di Virgilio. Naturalmente come le *Georgiche*, già a detta di Seneca (*ep.* 86, 15), erano state scritte non per insegnare ma per 'dilettare', cioè per fare opera di poesia, così nell'*Ars* ovidiana l'intenzione didascalica è solo un pretesto del quale è facile individuare il motivo artistico. La tendenza al 'tipico', all' 'esemplare' che abbiamo visto negli *Amores* trova in un trattato almeno apparentemente sistematico, in uno studio complessivo della tattica amorosa la sua risoluzione più naturale e compiuta. Che si tratti di un'*ars* scherzosa è evidente. Ovidio gioca sempre consapevolmente sulla sproporzione tra la frivolezza della *iocosa materies* e la serietà inerente alla forma didascalica. Questo gioco si svolge coi mezzi più vari e obbliga il lettore a una continua attenzione per cogliere la mutevole ricchezza dell'arguzia ovidiana. Già il titolo contiene un'allusione, se non anche alle *Arti amatorie* dei filosofi, alle *artes oratoriae*, e l'opera s'inizia infatti con una teoria dell'*inventio* che ricorda parodicamente quelle dei retori.²⁹ Ma le occasioni di parodia sono assai varie, come quando il poeta si atteggia a medico nei *Remedia* o per esempio nell'*Ars* ad assertore di mistico silenzio soltanto perché vuol suggerire riservatezza sulle avventure galanti (2, 691 sgg.). E scherzosi, perché sproporzionati all'argomento, sono i frequenti richiami al mito, con particolare evidenza per esempio la comicizzazione delle figure dei due massimi eroi dell'*Iliade*, Ettore e Achille, guardati nell'intimità dell'alcova (*ars* 2, 709 sgg.) o la rodomontesca vanteria di *rem.* 55 sgg. secondo cui una lunga

tere sognante di Leandro, le invocazioni a Borea e alla Luna in 18, 37 sgg., 61 sgg. (per la prima il KRAUS in «Wien. Stud.» cit., 70 richiama giustamente *am.* 3, 6, a cui si può aggiungere *am.* 1, 13 anche per le finali 'rottture d'illusione' che trovano corrispondenza nel disinganno di Leandro in *epist.* 18, 47 sg.). Sulla sobria descrizione della solitaria notte lunare *ibid.* 75 sgg. cfr. PURSER, l. c., XXIII e 461.

²⁹ Cfr. TH. ZIELINSKI in «Philologus» 64. 1905. 16.

serie di mitiche tragedie si sarebbe evitata solo che i protagonisti fossero stati alla scuola di Ovidio. Scherzosa è certo anche l'applicazione di massime imponenti ad argomenti e situazioni leggieri.

In tutto questo gioco l'impegno stilistico di Ovidio è grandissimo. Tutto egli presenta con sorvegliata eleganza, non solo l'ambiente e gli avvenimenti della vita pubblica romana, ma anche i particolari minuti della vita privata (si legga per es. *ars* 3, 353 sgg.: è lo stesso gusto che presiede alle ricette del *Medicamen*) e dell'intimità sessuale (per es. *ars* 3, 771 sgg.). E d'altronde cerca effetti di contrasto con l'introduzione di passi più elevati e commoventi: così quando esalta, in un luogo il cui carattere cortigianesco esclude ogni intenzione scherzosa, la spedizione di Gaio Cesare in Oriente (*ars* 1, 177 sgg.) o quando più felicemente trasforma i soliti occasionali *exempla* mitologici in eleganti digressioni introdotte nelle maniere più diverse. Il ratto delle Sabine in *ars* 1, 101 sgg. è presentato come giocoso αἴτιον delle galanti insidie del teatro ed è una fine opera di grazia e di arguzia abilmente fusa con il contesto; qualche volta, come in *ars* 2, 21 sgg., la curiosità del lettore è stimolata dall'introduzione *ex abrupto* del racconto, la cui connessione col contesto viene spiegata solo alla fine.

Attraverso le digressioni, a cui il poeta assegna a suo modo la stessa funzione esornativa di proemi, chiuse, *excursus* in Lucrezio e in Virgilio georgico, il gusto ovidiano della varietà stilistica trova larga soddisfazione. Certo in questi contrasti noi non sentiamo raggiunta una piena unità e in generale, come è chiaro da quanto siamo venuti dicendo, noi apprezziamo nella poesia erotico-didascalica di Ovidio — e soprattutto nei primi due libri dell'*Ars*, che sono i migliori — più la piacevole abilità di un grande virtuoso dello stile che l'ispirazione del poeta. Tuttavia, per quanto riguarda i contrasti stilistici, dobbiamo notare che nella struttura di queste opere essi trovano una giustificazione nella spontaneità con cui Ovidio, brillante maestro di un pubblico sensibile, può passare dall'uno all'altro tono della sua poesia, dall'insegnamento amoroso alla favola dotta; non senza ragione, come diremo, egli cercherà un'impostazione didascalica anche alle fiabesche *Metamorfosi*.

Abbiamo parlato sopra della forma insegnativa nell'*Ars* come di una conseguenza dell'aspirazione ovidiana all'esemplarità manifestatasi già negli *Amores*. Si è ormai definitivamente affermata la tendenza del poeta a guardare il mondo facile e psicologicamente complesso dei liberi amori con la superiorità distaccata e insieme condiscendente dell'uomo esperto che conosce finzioni, raggiri, ipocrisie, li accetta senza scrupoli moralistici, disposto a parteciparvi come a un gioco divertente con piena fiducia nell'equilibrio della sua ragione, e li insegna con un'ironia spesso leggera e quasi impercettibile ma costante, che investe tutto l'ambiente elegante ed equivoco a cui finge di rivolgersi. Leggi fondamentali di questo ambiente sono l'astuzia e la simulazione dei sentimenti. Tutto si basa sull'inganno: *fallite fallentes*, dice agli uomini in *ars* 1, 645 e qualcosa di simile ripete alle donne in 3, 491. È una

legge della commedia, e personaggi della commedia ritornano in questo ambiente dorato: il giovane corteggiatore, l'etera interessata, la schiava compiacente, l'amante gelosa. Il faceto eroe è qui il lenone nelle vesti più eleganti del poeta, salottiero stratega d'amore, perfido e insinuante e spietatamente sottile, che vuole e sa con questi mezzi riuscire simpatico, anche se non entusiasmo come i grandi orditori d'inganni della commedia, uno Pseudolo per esempio, più ricchi d'umanità anche perché più di lui bisognosi dell'aiuto della fortuna (il gioco che Ovidio insegna è sempre di esito sicuro). Manca però nella commedia del *demi-monde* un personaggio tradizionale, il giovinetto ingenuamente innamorato che era oggetto del bonario sorriso dell'artista comico greco e latino, perché, se Ovidio insegna veramente qualcosa, insegna a bandire i sentimenti dal mondo dell'amore. L'amore o se si vuole il desiderio non corrisposto non ha senso nell'ambiente dell'*Ars*; esso è un incidente da cui il poeta insegna a liberarsi nei *Remedia*, che suggeriscono fra l'altro di sostituire alla vecchia una nuova avventura e rimandano in un circolo giocoso all'*Ars* (*rem.* 487). Non si capisce come qualcuno creda che i *Remedia* escano in qualche modo dal quadro delle opere erotiche di Ovidio e siano stati scritti per correggere l'impressione provocata dall'*Ars*.³⁰

Verso l'ambiente d'innamorati galanti che sottostà alle leggi dell'*Ars amatoria*, e che evidentemente è più largo di quel che si vorrebbe far credere (da *ars* 1, 31 sgg. a *rem.* 385 sg.; ma cfr. per es. la generalizzazione di *ars* 1, 269 sgg.), il solo atteggiamento che un poeta come Ovidio può prendere è l'opposto di quello di Giovenale, è il sorriso. L'altro amore, l'amore-passione, l'amore-tragedia è bandito dalla sua repubblica; ma come esso fosse presente al suo interesse artistico dimostrano certi *exempla* mitologici che prendono motivo dalla meraviglia del saggio autore dinanzi all'assurdità della passione: una meraviglia che si compiace dei paradossi e inclina piuttosto alla caricatura dell'*excursus* su Pasifae (*ars* 1, 289 sgg.) e che invece s'intenerisce di fronte alla più umana favola di Cefalo e Procride, il cui motivo centrale è in 3, 713 sg.: «che cosa volevi, Procride, quando così, pazza, stavi nascosta? che ardore era nel tuo animo esaltato?». Come nelle epistole di Ero e Leandro, con ogni probabilità più tarde, così nell'episodio di Cefalo e Procride, se anche con meno alti accenti di poesia, Ovidio si commuove dinanzi alla tragedia dell'ingenua pazzia d'amore. Vediamo preannunciarsi il mondo della maggiore narrativa ovidiana.

Nei passi in cui, come accennavamo, l'autore si preoccupa di delimitare il suo uditorio e nella nota dichiarazione di ossequio alla religione tradizionale (*ars* 1, 637 sgg.) è implicita la consapevolezza della distanza dagli ideali etico-sociali e religiosi del principato augusteo, fatti propri dalla poesia di Virgilio e di Orazio. Ma certo Ovidio non prevedeva che ai moralisti invidiosi ai quali rispondeva superbamente in *rem.* 361 sgg. si sarebbe unita più tardi l'autorità dell'imperatore. L'ignoto fatto di cronaca che diede occa-

³⁰ Così per es. il KRAUS in « Real-Enc. » cit., col. 1936.

sione alla sua relegazione e al bando delle sue opere dalle biblioteche pubbliche — un fatto su cui esiste una letteratura sproporzionata alla reale importanza dell'argomento — tardò fino all'8 d. Cr.: rimasero così ancora a Ovidio alcuni anni in cui poté attendere tranquillamente ai grandi poemi narrativi.

3. LA POESIA NARRATIVA.

Con le *Metamorfosi*, probabilmente iniziate prima dei *Fasti*, Ovidio abbandona il genere più leggero dell'elegia amorosa e con maggiore altezza di propositi affronta il poema epico. Il passaggio risponde per un verso a un *cliché* tradizionale: il poema epico è la poesia dell'età matura, come dimostravano per esempio a Roma i precedenti di Nevio e di Virgilio e come per alcuni sarebbe stato dello stesso Omero (si ricordi Stazio, *silv.* 1 *prae*f.); e l'oggetto più prossimo della sua *aemulatio* poetica era, come appare da vari indizi, l'*Eneide*. Ma nella sostanza Ovidio segue liberamente la via che si era aperta con l'evasione verso il mito nelle *Heroides* e si muove su un piano tutto diverso da quello di Virgilio (l'opposizione fra il temperamento dei due poeti è ormai un luogo comune della critica). Se egli vuol far culminare le *Metamorfosi* nella finale esaltazione di Cesare e di Augusto, proprio questa parte è la più debole dell'opera, una zona d'ombra della poesia.³¹

Rispetto a Virgilio le *Metamorfosi* rappresentano un ritorno alla concezione alessandrina e neoterica del mito come favola dotta. Anche contenutisticamente esse ricordano subito, a parte le mal note *Metamorfosi* di Partenio, soprattutto Nicandro, che negli *Ἑτεροιούμενα* si era scelto come argomento le metamorfosi, e l'*Ornithogonia* di un amico più anziano di Ovidio, Emilio Macro, che a sua volta dovette seguire il modello alessandrino del cosiddetto Boios. E molto c'è, oltre che di materiale, di poetica alessandrina nelle *Metamorfosi*, sebbene sotto questo aspetto una novità fondamentale stia nella tendenza a far passare in secondo piano le raffinatezze 'erudite' — scelta intenzionale dei miti meno noti, compiacimento per le allusioni oscure ecc. — di fronte agli accorgimenti di tipo 'retorico', come sviluppo delle argomentazioni, 'tecnica' della mozione degli affetti, gusto del paradosso ecc. In questa tendenza è facile cogliere la continuità fra le *Metamorfosi* e la poesia ovidiana precedente, continuità che del resto è dimostrata anche da altri indizi esterni: la trattazione ciclica, in una specie di galleria mitologica, di argomenti che presentano certe caratteristiche esteriori comuni (cfr. le *Heroides*), anzi addirittura l'intenzione di esaurire con apparenze didascaliche una determinata materia (cfr. *Ars* e *Remedia*). Il poema

³¹ Un esempio di sopravvalutazione degli elementi nazionali come di quelli filosofici nelle *Metamorfosi* è dato da un critico americano aperto e preparato, B. Otis, in « Transactions and Proceedings of the Amer. Philol. Assoc. » 69, 1938, 221 sgg., il cui saggio finisce col lasciar trasparire la debolezza della tesi centrale.

è introdotto come una sorta di storia universale guardata sotto specie metamorfica e quindi viene posto sotto il segno di una filosofia che afferma per bocca di un Pitagora modernizzato l'eterna mutazione di tutte le cose. Se però nella presentazione scientifico-didascalica Ovidio ha avuto presente, com'è chiaro anche da indizi particolari, l'esempio del *De rerum natura*, il suo atteggiamento è tutt'altro da quello lucreziano: a Lucrezio la forma insegnativa serviva per colorire della sua passione di apostolo l'esposizione delle verità epicuree, nelle *Metamorfosi* essa è soltanto un paramento esteriore utile all'artista per porsi come nell'*Ars*, pur con le ovvie differenze, su un piano di disinvolto distacco dalla propria materia.

Ovidio sa che i miti appartengono al mondo dell'incredibile, che sono creazioni di poeti. Lo dice chiaramente in *am.* 3, 12, 21 sgg.: «per opera di noi poeti Scilla, che rapì al padre il prezioso capello, ha ora sotto il pube e l'inguine cani feroci; noi abbiamo dato ali ai piedi, serpenti alle chiome» e dopo altri esempi, soprattutto di metamorfosi, conclude: «spazia senza confini la fertile fantasia dei poeti e non è legata all'obbligo della fedeltà storica» (cfr. *trist.* 4, 7, 11 sgg. ecc.). D'altra parte, malgrado qualche apparenza superficiale, egli non ha fede, come i poeti dell'epos nazionale romano da Nevio a Virgilio, nella possibilità di irrobustire la tradizione mitologica con ideali etico-religiosi e patriottici. La superba Aracne per offendere gli dèi ricama sulla sua tela, in gara con Pallade, gl'inganni vergognosi tesi da divinità a donne mortali (*met.* 6, 103 sgg.), un soggetto non estraneo alle *Metamorfosi*: alla vendetta della dea, che spinge Aracne al suicidio, Ovidio non trova altra ragione che la gelosia per il perfetto lavoro della rivale, e poco conta se poi Pallade si commuove e cambia la sua vittima in ragno. E per esempio in 1, 615 sgg. il poeta non sa nascondere un sorriso per Giove messo in difficoltà dalla gelosia di Giunone. Nelle *Metamorfosi*, come per gli alessandrini, gli dèi rimangono essenzialmente sul piano degli uomini, anche se di solito, per la generale intonazione epica del racconto, sono guardati con più rispetto e presentati con più solennità che nelle altre opere ovidiane.³²

Per il dotto poeta la tradizione mitologica greca rappresenta un lontano e variato mondo di favola e di romanzo che diletta e accende il suo spirito amante dello straordinario, del sorprendente e portato, come già accennammo, alla costruzione brillante e labile dell'ingegno. Al pari dell'Ariosto, che gli è spesso confrontato, egli conserva e vuol conservata nel lettore la consapevolezza dell'irrealtà del suo mondo; e lo stile, sempre sciolto e facile nelle diverse modulazioni, risponde alla serena sicurezza del narratore. Perché, se infinite sono le emozioni che la fiaba di Ovidio comunica, il poeta non si turba e non turba profondamente mai, anche in questo diversissimo da Virgilio. Ha presentato in modo quasi parossistico il penoso incubo di Atteone trasformato in cervo, che si vede sbranare dai suoi stessi cani e

³² Cfr. soprattutto HEINZE, *op. cit.*, 10 sgg., 102 sgg.

vorrebbe chiamarli ma la voce gli muore nella gola, e l'illusione si spegne già nell'impersonale notizia della morte («e solo morendo di molte ferite si r a c c o n t a che placò l'ira della faretrata Diana » 3, 251 sg.), seguita da cenni stilizzati ai giudizi sull'operato della dea.

Con questa disinvoltura, con estrema libertà di passaggi Ovidio scorre da un mito all'altro come se riaprisse quasi a caso il gran libro delle favole antiche, ricco per lui non solo dei ragguagli dei mitografi, ma soprattutto delle innumerevoli suggestioni dei poeti, da Omero ai tragici agli alessandrini a Virgilio; sfugge su argomenti famosi e sfruttati e ne sviluppa altri in apparenza secondari. Quasi a caso, dicevo; ma per Ovidio *ars latet arte sua*. L'*ars* sta nelle sapienti associazioni degli episodi, nel rilievo delle loro analogie e contrapposizioni, nei richiami a distanza. Il X libro prende occasione dalla storia di Orfeo per far svolgere al mitico poeta due diversi 'cieli' metamorfici, quello dei giovinetti amati dagli dèi, uno dei quali tuttavia con sottile *nonchalance* è come anticipato nel racconto ovidiano, e quello contrapposto degli amori colpevoli di fanciulle, che in realtà consiste in una serie di leggende ciprie incentrata sull'incesto di Mirra e variata dall'inserzione di una storia di altra provenienza, quella di Atalanta e Ippomene. E l'episodio di Mirra, momento principale della seconda parte del libro, corrisponde a un altro amore incestuoso posto al centro della seconda parte del libro precedente, quello di Biblide;³³ corrisponde e insieme si contrappone, perché con la pietà che suscita la follia non ricambiata di Biblide contrasta il ribrezzo con cui è guardato l'accoppiamento di Mirra col padre.

Sarebbe facile continuare. Spesso è il poeta stesso a mettere esplicitamente in evidenza analogie e antitesi, e anche al lettore meno attento non possono sfuggire certi ben costruiti parallelismi, come quello fra le due contese successive delle Muse con le Pieridi e di Minerva con Aracne. Nell'intenzione, questa volta certamente più artificiosa, di sottolineare attraverso richiami a distanza l'unità compositiva dell'opera Ovidio ha creato anche connessioni fra il primo e l'ultimo libro, soprattutto facendo corrispondere il discorso di Pitagora, a sfondo filosofico-scientifico, alla teoria della costituzione dell'universo (15, 65 sgg.; 1, 5 sgg.).³⁴ La continua sco-

³³ Gli esempi di Biblide e Mirra sono accostati in *ars* 1, 283 sgg.

³⁴ A proposito dei rapporti fra il primo e l'ultimo libro, non so se sia stato osservato che alle glorificazioni di Cesare e di Augusto in cui si fa culminare il libro XV corrispondono, io credo intenzionalmente, nel primo libro — non in altri, per quanto ricordo — due passi cortigianeschi, sia pure di proporzioni differenti, l'uno dedicato a Cesare, anche questa volta con riferimento alla sua morte e con l'apparizione di scorcio della figura di Augusto (1, 200 sgg.), l'altro, messo solennemente in bocca ad Apollo, all'imperatore (1, 562 sg.). Sembra dunque poco fondata l'ipotesi del DESSAU che 1, 200 sgg. sia una tarda aggiunta di Ovidio. Del resto a me sembrano poco solidi tutti i tentativi di riconoscere nelle *Metamorfosi* come ci sono conservate interventi del poeta posteriori al decreto di relegazione (sulla questione cfr. KRAUS in « Real-Enc. » cit., col. 1949; si aggiunga FRÄNKEL, *op. cit.*, 111 e n. 105). Anche sullo *Iovis ira* di 15, 871, dove si è visto un riferimento ad Augusto, credo che si debba andare molto cauti; cfr. infatti poco prima in un passo di senso analogo (811 sg.) *quae neque concussum e a e l i neque fulminis i r a m nec metuunt ullas tuta atque aeterna ruinas*.

perta di accordi, richiami, consonanze fra diversi argomenti e diversi atteggiamenti sentimentali e stilistici suggeriti dalla dotta materia indica, più dell'esteriore pseudostorica continuità del *carmen perpetuum*,³⁵ l'unità di concezione del poema, che dev'essere quindi guardato e giudicato come un tutto. Nella sua trama distesa e variata Ovidio ha saputo inserire motivi propri di altri generi letterari, dall'inno all'idillio, dalla disputa tragico-retorica all'epistola amorosa, riuscendo così senza stonature a far valere la ricchezza lussureggiante del suo temperamento artistico.

Non neghiamo i difetti particolari, presenti nelle *Metamorfosi* come in ogni altro vasto poema; ma se la validità complessiva di un'estesa costruzione artistica si misura dalla presenza di un'unitaria atmosfera fantastica in cui le parti migliori trovino giustificazione e rilievo, le *Metamorfosi* nel loro insieme debbono essere considerate una grande opera di poesia. Al lettore che sappia abbandonarsi al fascino del dotto creatore d'illusioni si apre un mondo di remote meraviglie a cui dà vita una tecnica narrativa incentrata sul paradossale, l'iperbolico, il patetico. Questo mondo ha una propria unitaria 'natura' diversa dalla reale anche se a darle i colori interviene sempre, come nell'aldilà dantesco, un nitido senso del visibile (Ovidio ama anche gareggiare con le arti figurative), cosicché la fantasia si muove come nell'atmosfera di un lucidissimo sogno. È la natura delle favole, mobile e plasmabile, pronta a mutare con prodigiosa facilità l'una nell'altra le forme degli esseri che le appartengono, conservando nelle nuove qualcosa delle antiche. Quel che si conserva può essere un carattere insieme visivo e psicologico: per fare un esempio fra molti, il gufo mantiene nell'aspetto e nella funzione di uccello del malaugurio il carattere del disgustoso delatore Ascalafò (5, 543 sgg.). Tra materia e spirito non c'è qui grande distanza.³⁶ La natura si anima: la statua di Pigmalione acquista la vita sotto le mani dell'artista emozionato « come la cera dell'Imetto si rammolisce al sole » (10, 280 sgg.), e la fonte in cui si è mutata Ciane mostra a Cerere sulla superficie delle sue onde la cintura di Proserpina, indizio del rapimento (5, 465 sgg.). È naturale che in un mondo così fatto anche l'allegorico abbia vita concreta: si pensi alla Fame che strega Erisittone, provocando una voracità la cui natura prodigiosa il poeta rappresenta in un crescendo di effetti che giunge, secondo una tecnica a lui cara, fino alla *pointe* finale (« e sventurato nutriva il suo corpo diminuendolo » 8, 878).

Nel mondo immaginario e lontano delle *Metamorfosi* Ovidio contempla con lo stupore del suo spirito ragionevole e misurato i grandi difetti del-

³⁵ A questa continuità dà, mi sembra, troppa importanza nel giudicare l'arte delle *Metamorfosi* H. HERTER in « American Journal of Philology » 69, 1948, 134 sgg., che tuttavia critica a ragione la tesi della Crump. La dottrina dello Herter incontra difficoltà nel tentativo di chiudere in una formula la libera concezione del poema.

³⁶ Cfr. *met.* 10, 242 in *rigidum parvo silicem discrimine versae* (delle Propetidi), a cui rimanda il FRÄNKEL, *op. cit.*, 77.

l'animo umano, le debolezze e le follie causa di sciagure, soprattutto, com'era da attendersi, le manifestazioni dell'amore. Naturalmente è l'amore studiato in molte delle *Heroides*, non quello esemplificato negli *Amores* e insegnato nell'*Ars*, malgrado le analogie delle particolari situazioni galanti. Ovidio si ferma con alessandrina curiosità su quella malattia dell'animo che è la passione, mettendo in evidenza la lotta drammatica tra *furor* e ragione (cfr. per es. 7, 11 sgg. per Medea e gl'interi episodi di Biblide e di Mirra) e insistendo di volta in volta sulle situazioni più assurde o più tenere: sulla mitica infelicità di Eco e di Narciso e sulla sventura più umana di Alcione come sulla brutalità barbara della passione di Tereo.

Accennavamo sopra ai difetti del poema. Lo sfoggio di virtuosismo tecnico non manca nelle *Metamorfosi*, e nessuno oggi considererà poeticamente riuscita la lunga e studiatissima invocazione di Polifemo a Galatea in 13, 789 sgg. o si lascerà commuovere dai molti accorgimenti con cui Ovidio cerca di dar naturalezza alle transizioni dall'uno all'altro argomento, che molestavano già Quintiliano, *inst.* 4, 1, 77. Più in generale non si può disconoscere un certo abuso di mezzi oratori e la debolezza di alcune parti, soprattutto di quelle in cui Ovidio, forzando il proprio temperamento nella ricerca dell'impressionante o del terrificante, anticipa in parte i difetti della poesia di Lucano. Così è troppo altisonante la descrizione dell'incendio cosmico provocato da Fetonte, certo meno felice di quella del diluvio — a cui corrisponde intenzionalmente a distanza di un libro — conclusa, con lo sviluppo tutto ovidiano di un motivo di Orazio, nella rappresentazione di un paesaggio 'paradossale' (1, 293 sgg.).³⁷ Così soprattutto artificiosa è l'apoteosi di Cesare in 15, 740 sgg., dove si sente lo sforzo nell'intenzione di dare all'episodio storicamente vicino della morte del dittatore un'imponente ambientazione celeste e fosche tinte di tragedia.³⁸ Ma sono difetti che rimangono nell'ambito dei particolari e non compromettono la validità poetica dell'opera.

Nonostante la contemporaneità di composizione e le somiglianze di contenuto, dalle *Metamorfosi* si distinguono nettamente negli stessi propositi artistici i *Fasti*. Con essi l'elegia ovidiana passava dagli argomenti amorosi ad altri ritenuti più elevati, di carattere erudito-religioso, sull'esempio delle cosiddette elegie romane di Propertio e nel medesimo spirito callimacheo.

³⁷ Non mi sembrano da accettare, come ha fatto fra gli altri O. RIBBECK, *Geschichte der römischen Dichtung*, II, Stuttgart 1889, 338 (non ho sottomano la seconda edizione), le critiche di Seneca, *nat.* 3, 27, 13 sgg. alla descrizione del diluvio. Il passaggio dalla rappresentazione grandiosa delle acque scatenate a quella più pacata e minuta del nuovo aspetto della terra è intenzionale e non costituisce affatto un 'errore' di gusto; soltanto risponde a un gusto diverso e più alessandrino di quello che ha suggerito a Seneca l'uniforme altezza di tono delle sue tragedie. Cfr. anche FRÄNKEL, *op. cit.*, 173.

³⁸ Alla ripugnanza tragica per la rappresentazione di fatti atroci (cfr. Hor. *ars* 182 sgg.) fa pensare la mancata descrizione dell'assassinio del dittatore: al v. 807 Ovidio allontana lo sguardo dalla scena per ascoltare il discorso fatidico di Giove a Venere (cfr. per la mancata descrizione anche *fast.* 3, 697 sgg. *praeteriturus eram gladios in principe feros* ecc.).

Al breve ciclo properziano, che illustrava luoghi e monumenti dell'Urbe da un punto di vista 'periegetico', Ovidio oppone una formula 'cronologica': dichiarazione sistematica di tutto il calendario romano in tanti libri quanti sono i mesi dell'anno. Era, su diverso piano, il programma del grande erudito contemporaneo Verrio Flacco nel suo calendario commentato, sulla cui falsariga risulta che Ovidio si mosse pur non trascurando altre fonti prosastiche e poetiche.

Il programma rimase incompiuto. Quando il poeta partì per Tomi, solo metà dell'opera era, e non definitivamente, terminata. Nel nuovo ambiente egli non riprese più il lavoro se non per una parziale rielaborazione dei libri già scritti, soprattutto del primo. Tuttavia la parte composta e conservataci permette di farsi un'idea abbastanza chiara dei caratteri e dei limiti artistici dell'opera.

La materia dei *Fasti* era per se stessa assai più impoetica di quella delle *Metamorfosi*. È nota la povertà della leggenda romana in confronto alla greca. In più i propositi eruditi hanno nei *Fasti* un'incidenza molto maggiore che nelle *Metamorfosi*. Spesso Ovidio svolge più *ai'tia* in concorrenza fra loro, indicando anche talvolta le sue preferenze, e all'illustrazione delle feste romane aggiunge, certo anche per variare la materia, notizie astronomiche (poco esatte, come è regola nei poeti antichi) che si accordano in qualche modo con gli altri argomenti solo nelle trattazioni etiologiche dei catasterismi. D'altronde l'intenzione di seguire giorno per giorno i dati del calendario era un vincolo grave, reso ancora più grave dalla forzata corrispondenza fra libro e mese, perché, come è noto, l'estensione del *liber* è approssimativamente fissa.

Il poema si presenta quindi suddiviso in un gran numero di sezioni di diversa lunghezza, che vanno dall'epigramma di un distico a elegie di oltre duecento versi e indicano anche esteriormente la sua mancanza di unità.³⁹ Infatti, sebbene Ovidio abbia cercato come poteva di coordinare le diverse sezioni soprattutto con un criterio di varietà, è evidente al lettore che non gli è avvenuto di fare opera unitaria di poesia. La grande ispirazione delle *Metamorfosi* aveva come condizione necessaria la libertà di spaziare nel regno sterminato delle favole. Nei *Fasti* le esigenze della struttura soffocano quelle della poesia.

I pregi del poema ricordano in parte, anche se non eguagliano, quelli dell'*Ars amatoria*. Ovidio è qui soprattutto il raffinato decoratore, lo stilista ingegnoso che cerca di dare vivacità artistica a una materia spesso sorda. All'opera che accompagnava con puntuale attenzione il corso della vita religiosa romana è stata data, in uno con la forma callimachea e properziana dell'elegia, l'impronta tonale e stilistica del *quotidiano*: l'inquadra-

³⁹ Ben più sciolto e meglio motivato artisticamente era l'alternarsi di racconti brevi e lunghi nelle *Metamorfosi*.

tura ricorda talora quella 'diaristica' propria della satira.⁴⁰ Il poeta passeggia o viaggia e si fa raccontare da interlocutori in qualche modo caratteristici, come un veterano, un flamine ecc., quello che gl'interessa. Più spesso si tratta di interviste con gli stessi dèi, che si manifestano miracolosamente. La differenza è solo apparente. Se per esempio Ovidio è preso al manifestarsi di Giano da un convenzionale sbigottimento, si rinfranca presto davanti alla bonarietà del dio, un vecchio signore un poco scettico ed edonista che loda la povertà antica ma accetta volentieri di vivere nel suo attuale tempio dorato (1, 89 sgg.). Il lettore sa bene che questi colloqui sono puri espedienti, e Ovidio ci scherza sopra con un'imprevista rottura dell'illusione narrativa quando è sul punto di far apparire Vesta: «sentii la presenza divina e la terra rifulse lieta di una luce purpurea; ma non ti vidi, o dea — alla malora le bugie dei poeti! — né un uomo avrebbe potuto vederti» (6, 251 sgg.). Le divinità interrogate sono tutte molto affabili, si prendono a cuore il lavoro di Ovidio, hanno insomma le proporzioni di interlocutori umani. Neanche su di sé possiedono cognizioni sicure. Giunone e la figlia Ebe danno due etimi differenti, che le riguardano, del nome di giugno (6, 21 sgg.); ne nascerebbe una rissa se non arrivasse la Concordia, che a sua volta, ed è evidente l'*ἀπροσδόκητον*, propone un terzo etimo collegato col proprio nume. Fra le tre versioni il poeta non sceglie: si ricorda che cos'è costato a Troia il giudizio di Paride. Come si vede, la struttura stessa dell'episodio ha una certa grazia arguta (anche il cenno al tradizionale ethos della gelosa Giunone in 35 sgg. va d'accordo con la seguente minaccia di litigio). Era difficile ricavare di più da un argomento così arido.

Ovidio non ha e non dà rilievo al senso del 'sacro'. Nevio, Ennio, Virgilio avevano insistito sulla solennità del cerimoniale e del formulario religioso; in Ovidio questi elementi, quando non sono guardati con un sorriso come i nomi liturgici dati a Giano dai «rozzi antichi» (1, 127 sgg.), valgono solo come curiosità erudita o rientrano nel gusto pittoresco o folcloristico della descrizione della festa (per es., in ambiente rustico, in 2, 643 sgg.). In realtà uno dei maggiori propositi artistici di Ovidio nei *Fasti*, che ricorda ancora certi caratteri dell'*Ars amatoria*, è di presentare con impegno stilistico vivide pitture dei luoghi e della vita pubblica familiari al suo lettore. Sono spesso eleganti quadretti di genere, in cui troviamo talvolta il gusto del comico, per esempio nelle figure di ubriachi (3, 531 sgg.; 6, 785 sgg. ecc.), e questo tipo di rappresentazione può trasferirsi senza sostanziali differenze dal presente all'antichità romana, come nell'aneddoto etimologico di Anna da Boville (3, 663 sgg.).

⁴⁰ Un richiamo stilistico particolare: l'inizio di un breve *άλως* in 6, 395 sg. *forte revertēbar festis Vestalibus illa, quae nova Romano nunc via iuncta foro est* è da confrontare con la nota apertura di Hor. *serm.* 1, 9 *ibam forte via Sacra*, che si rifà a tradizione luciliana, come ribadisce ora Ed. FRAENKEL, *Horace*, Oxford 1957, 112 sg. Per altre ragioni richiama la satira il KRAUS in «Real-Enc.» cit., col. 1959 sg. Nelle narrazioni etimologiche s'incontrano motivi e toni che ricordano un altro genere dimesso, la favola: una favoletta di animali è 2, 247 sgg. (*forte Iovi Phoebus* ecc.).

Non solo gli dèi che raccontano, ma anche le storie che si raccontano nei *Fasti* sono più che nelle *Metamorfosi* vicine alle proporzioni umane e quotidiane. E ormai abituale il confronto fra le diverse trattazioni degli stessi miti nei due poemi. Nell'episodio di Proserpina le *Metamorfosi* mettono al centro la figura paurosa e favolosa di Plutone e insistono sulla collera di Cerere, i *Fasti* si fermano a lungo sulla scena delle fanciulle che raccolgono fiori e mostrano in Cerere soprattutto la madre afflitta per la perdita della figlia.⁴¹ Nei *Fasti* si evitano di solito le scene crudeli e impressionanti, fra l'altro, sebbene non ne mancassero le occasioni, le descrizioni di battaglie.⁴² Ovidio ripete con compiacimento che i romani antichi erano selvaggi e violenti. Sa bene che, secondo la tradizione prevalente, Romolo ha ucciso Remo, anzi si serve una volta di questa tradizione per ragioni di contrasto (2, 143); ma in generale tende a umanizzare la figura di Romolo, racconta che Remo fu ucciso da Celere contro le intenzioni del fratello (4, 843 sgg.) e per avvalorare la versione fa assolvere esplicitamente Romolo da Remo in un sogno (5, 471 sgg.). Comunque più di Romolo era certo simpatico a Ovidio il *placidus rex*, Numa, che mitigò gli animi dei Quiriti « troppo inclini alla guerra » (3, 277) e che gli dà modo di presentare con colori idillici una patriarcale antichità (3, 263 sgg.). Ovidio ha spirito pacifistico, come già vedemmo: delle lodi che fa ad Augusto e ai suoi discendenti la più sentita, anche se non sentita come in Virgilio, sarà stata quella di difensori della pace (1, 701 sgg.).

Dunque il poeta, pur non nascondendo la sua disistima per la rozzezza dell'antichità romana, tende sotto certi aspetti ad avvicinarne la rappresentazione alla sensibilità e ai gusti della sua epoca e suoi personali. In questo senso è caratteristico lo sviluppo dato nei *Fasti* agli elementi erotici, poveri nella tradizione religiosa e leggendaria di Roma.⁴³ Da una parte Ovidio si compiace per miti erotici comici e grotteschi (per es. 3, 737 sgg.), dall'altra dà a divinità indigene, come Flora, o a leggende di carattere elevato un colorito nuovo. Nel 'travestimento' dell'episodio liviano della cacciata dei re (2, 721 sgg.) gl'interessano soprattutto la bellezza di Lucrezia, provocante anche per la sua castità, l'accendersi della passione nel giovane Sesto Tarquinio, la difficile situazione psicologica della donna obbligata a subire la violenza e infine la scena patetica e tragica del suicidio. Si riconosce facilmente anche qui la sensibilità alessandrina dell'autore delle *Heroides*.⁴⁴

È comprensibile che Ovidio trasportasse nei *Fasti* quanto poteva di mitologia greca: nelle *Metamorfosi* le antichità italiche costituivano solo un'appendice di appena due libri su quindici. E l'eco della poesia delle *Metamorfosi* compare per esempio nella storia di Arione, dove s'insiste sugli elementi in-

⁴¹ HEINZE, *op. cit.*, 3 sgg.; vedi anche HERTER in « Rhein. Mus. » 90, 1941, 236 sgg.

⁴² Sull'eccezione dello scontro di Cremera (2, 195 sgg.) HEINZE, *op. cit.*, 43 sgg.

⁴³ Sull'argomento ultimamente F. ALTHEIM, *Römische Religionsgeschichte*, II, Baden-Baden 1953, 254 sgg.; giuste riserve sulla tesi dell'ALTHEIM in BÖMER, *op. cit.*, I, 14.

⁴⁴ I *Fasti* contengono anche nuove romanzesche 'puntate' di vicende delle *Heroides*: 3, 461 sgg. (Arianna) e, con palese richiamo all'opera precedente, 3, 545 sgg. (Didone).

credibili e prodigiosi della favola (2, 83 sgg.). Del resto il gusto del meraviglioso ritorna spesso anche nelle trattazioni di argomenti romani; soltanto, per i limiti posti alla narrativa elegiaca, esso non dà occasione a quadri ricchi di colore e di fantasia, ma piuttosto a miniature graziose. Si rilegga per esempio la storia dell'arrivo a Ostia della *Magna Mater* in 4, 297 sgg.: « gli uomini stancano le braccia operose tendendo la fune; con fatica la nave straniera procede per l'acqua avversa. La terra era da lungo tempo secca e le erbe erano bruciate dalla sete. La nave pesante s'incagliò sul fondo limaccioso. Chi partecipa alla fatica lavora più in là delle sue forze e aiuta le mani robuste col suono della voce. Quella rimane ferma come un'isola fissa in mezzo al mare: attoniti al miracolo gli uomini si arrestano e temono ».

4. LA PRODUZIONE DELL'ESILIO.

Dopo l'editto di relegazione che lo colpì a cinquant'anni nell'8 d. Cr. Ovidio non solo interruppe la composizione dei *Fasti*, ma rinunciò perfino, come dichiara più di una volta, a dare l'ultima mano alle *Metamorfosi* già terminate. Anzi raccontò poi di aver dato alle fiamme, partendo da Roma, il manoscritto del poema, del quale tuttavia rimanevano altre copie.⁴⁵ L'episodio, probabilmente fittizio, è esemplato su un illustre precedente, quello di Virgilio moribondo che vuol bruciare l'*Encide*: nella relegazione Ovidio vedeva una specie di morte civile (cfr. per es. *trist.* 3, 3, 53 sg.). Essa rappresentò anche la fine della sua maggiore poesia. Lontano da Roma, gli vennero meno non solo l'ambiente familiare e culturale, ma soprattutto la tranquillità e la fiducia che avevano favorito i suoi maggiori progetti poetici e l'abbandono fantastico delle *Metamorfosi*. Della crisi ebbe coscienza chiarissima; verso la fine della vita scriveva amaramente a un amico: « quel sacro impeto che nutre l'animo dei poeti e che prima ero solito trovare in me stesso è venuto meno » (*Pont.* 4, 2, 25 sg.). Ci sono poeti la cui ispirazione trova alimento nel dolore; per il sereno fantasticare dell'autore delle *Metamorfosi* la quiete era una condizione necessaria: « la poesia è opera di letizia e richiede la tranquillità dell'animo » (*trist.* 5, 12, 3 sg.).

Se nell'esilio difettò a Ovidio l'ispirazione, non gli venne meno il gusto di poetare. A parte componimenti non conservati e i già ricordati ritocchi ai *Fasti*, Ovidio pubblicò separatamente entro il 12 i cinque libri dei *Tristia* e l'anno dopo tre libri di *Epistulae ex Ponto*, ai quali più tardi se ne aggiunse un

⁴⁵ Nella formale rinuncia del poeta alle *Metamorfosi* credo che stia l'unica risposta verosimile alla domanda postasi da H. FRÄNKEL, *op. cit.*, 235 n. 26 sul motivo del mancato riferimento al poema in *trist.* 4, 10. Nell'elegia autobiografica, che aveva per così dire un carattere ufficiale, Ovidio non poteva trattare *ex professo* di un'opera che, *incorrecta* com'era, non considerò certo mai propriamente pubblicata anche se ne aveva approvato la diffusione (*trist.* 1, 7). Quindi egli preferì limitarsi all'allusione vaga e 'suggestiva', ma ben comprensibile, del v. 63 (*quaedam placitura cremari*) e si presentò soltanto come *tenerorum lusor amorum*.

quarto forse postumo. Ai primi anni dell'esilio appartiene anche il poemetto *Ibis*.⁴⁶ In quest'epoca la poesia fu soprattutto svago e sollievo necessario al suo spirito nello squallore del nuovo ambiente, come è confessato per esempio in *Pont.* 4, 2, 39 sgg.,⁴⁷ e lo strumento più forte che gli restava per sostenere a Roma le sue ragioni e far sentire il suo sconfinato desiderio del ritorno.

Un posto a parte fra queste opere ha l'*Ibis*, uno sfogo letterario contro un ignoto nemico al quale si allude vagamente anche nei *Tristia*. Il poeta scaglia contro di lui violente invettive dopo un insieme di dichiarazioni preliminari che già spuntano le sue armi: dice di essere uomo mite, di non voler ricordare per ora né il nome né le azioni dell'avversario, di non voler usare la forma violenta del giambo ma seguire l'esempio dell'*Ibis* callimachea. E appunto secondo i dettami della più oscura poetica ellenistica Ovidio affastella le sue *dirae*, chiuse nella cornice romana di una *devotio*.⁴⁸ Dopo maledizioni più generiche passa, nella parte più lunga del componimento, a un pesante elenco di morti terribili e strane, mitologiche e storiche, che augura tutte insieme all'odiato *Ibis*. L'atmosfera dovrebbe essere macabra e impressionante e a suggestionare il lettore dovrebbero concorrere con altri elementi la stessa imprecisione con cui è presentata la figura dell'avversario e l'oscurità dei riferimenti agli esempi paurosi. Ma in realtà il poemetto interessa soltanto come documento del genere letterario e per il contenuto erudito.

Dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto* si può parlare insieme perché i temi delle due raccolte sono in generale gli stessi, anche se la seconda è nel complesso più uniforme e più stanca. La differenza sta nella forma esterna, come nota Ovidio stesso: mentre le epistole comprese nei *Tristia* non recavano ancora, per ragioni di prudenza, il nome del destinatario, questo compare di regola nella raccolta posteriore (*Pont.* 1, 1, 15 sgg.).

Motivi conduttori della lunga serie di componimenti sono la rappresentazione del triste stato in cui è ridotto il poeta, il proposito di discolarsi davanti ad Augusto, che dà origine anche alla lunga elegia avvocatesca costituente il secondo libro dei *Tristia*, la speranza del ritorno o almeno di un avvicinamento a Roma, la gratitudine per la moglie e gli amici fedeli e il risentimento per gli amici infedeli. L'elegia è chiamata di nuovo soprattutto a esprimere degli stati d'animo: tristezza, speranza, sconforto, amicizia e più

⁴⁶ La non autenticità degli *Halieutica* è dimostrata in modo per noi persuasivo su basi stilistiche e metriche da B. AXELSON in «Eranos» 43, 1945, 23 sgg., che riprende e migliora l'argomentazione del BIRT. Altrimenti continua a giudicare il LENZ in P. Ovidii Nasonis *Halieutica, Fragmenta, Nux* ecc., Aug. Taurinorum 1955-56², 17 sgg. A proposito di altre opere di dubbia attribuzione, difficile mi sembra anche sostenere la genuinità della *Nux* (una giusta osservazione contro l'alleggerismo supposto dai difensori dell'autenticità in H. FRÄNKEL, *op. cit.*, 253 n. 14). Che la *Consolatio ad Liviam* non sia di Ovidio è da lungo tempo pacifico. — Su cose minori non conservate di questo e dei precedenti periodi cfr. SCHANZ-HOSIUS, II, 252 sgg.

⁴⁷ Mi sembra che sopravaluti questo momento O. CRUSIUS in «Real-Enc.» V, 1905, 2304 nel tentativo di risollevarle le sorti delle elegie dell'esilio di fronte alla restante produzione di Ovidio.

⁴⁸ Cfr. LA PENNA, ediz. cit., XXVII sgg.

di rado inimicizia. Il limite fondamentale è quello che vedemmo negli *Amores*: Ovidio non è il poeta della propria esperienza sentimentale. Se nella raccolta giovanile, di gran lunga migliore, si constatava e s'intendeva meglio l'assenza dell'amore come sentimento, la sofferenza dell'esilio è un presupposto innegabilmente sincero dell'ultima produzione di Ovidio; ma a lui non è dato quasi mai contemplarla nella sua immediatezza. La situazione personale, i moti dell'animo finiscono col prendere nel verso forme convenzionali, letterarie (come abbiamo visto per l'*Ibis*), retoriche. Ovidio diventa un 'personaggio' della propria poesia come le dolenti eroine delle epistole amorose. Solo, i protagonisti delle *Heroides* erano spesso viva parte di un mondo irreali, complesso e affascinante, che si avviava a trovare la sua piena verità poetica nelle *Metamorfosi*; qui invece l'ambiente è quello di una sconsolante realtà quotidiana in cui Ovidio si rappresenta come una figura umile e implorante che vuol richiamare su di sé la compassione, limitandosi per lo più alla variazione di pochi temi fondamentali. E poco importa se su questa autorappresentazione hanno influito anche, come è evidente, ragioni esterne: dal costante atteggiamento di ossequio alla volontà del principe, per esempio, egli non può liberarsi mai o solo per rari istanti, come quando riprende quasi per inciso il luogo comune della fede nel proprio ingegno poetico, sul quale « Cesare non ha potuto esercitare alcun potere » (*trist.* 3, 7, 48; cfr. anche 4, 1, 53 sgg.).

In questi componimenti la maniera, il luogo comune rappresentano la regola e sono meno che altrove ravvivati dall'ingegno brillante del poeta. Nell'apertura del I dei *Tristia* le parole rivolte al *liber*: *neve liturarum pudeat! qui viderit illas, de lacrimis factas sentiat esse meis* (1, 1, 13 sg.) destano insieme con la compassione il sorriso del lettore, che riconosce subito, applicato quasi con le stesse parole al poeta, un patetico spunto epistolare dell'Aretusa di Properzio già sfruttato dalle eroine ovidiane (*Prop.* 4, 3, 3 sg. *si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit, haec erit e lacrimis facta litura meis*; cfr. *Ov. epist.* 3, 3; 15, 97 sg.). Spesso Ovidio torna ad abusare della sua abilità argomentativa (la sua sorte è peggiore di quella di Ulisse, 1, 5, 57 sgg.) e mette in evidenza con amare arguzie la stranezza della sua situazione (continua a scrivere versi sebbene la poesia sia stata causa della sua rovina, *trist.* 4, 1, 29 sgg. ecc.; il suo repentino cambiamento di fortuna potrebbe entrare nelle *Metamorfosi*, 1, 1, 119 sg.). Nel tentativo, frequente soprattutto nel I libro dei *Tristia*, di dare vivacità rappresentativa alle proprie disgrazie Ovidio cade facilmente nell'enfasi, per esempio quando si presenta nell'atto di declamare o di scrivere durante la tempesta (1, 2 ecc.). Alcuni spunti felici ha invece la rievocazione della partenza da Roma, che per il fine studioso della psicologia femminile culmina nella scena della disperazione della moglie, fatta proseguire con un *narratur* anche dopo il momento in cui egli si è allontanato (*trist.* 1, 3); nel ricordo dello stordimento da cui fu preso prima della partenza il distico 11 sg. è degno del poeta delle *Metamorfosi*: «rimasi attonito come colui che, percosso dal ful-

mine di Giove, vive e lui stesso è ignaro della propria vita ». Ma non mancano anche qui atteggiamenti stilizzati e qualche molesto paragone mitologico e storico (cfr. 55 e 25 sg., 75 sg.).

Come in questa narrazione così in certe descrizioni Ovidio riesce meglio, secondo l'indole del suo ingegno, a esprimere i propri sentimenti. Fra le cose più riuscite ricordo *trist.* 3, 10, dove la malinconia del poeta si stende sul quadro unitario costituito dal nordico paesaggio invernale, che assume sotto i suoi sguardi le apparenze dell'incredibile, e dalla vita inquieta e grama della popolazione. L'elegia precedente è, nel gusto etiologico delle opere maggiori, un caratteristico ricorso all'erudizione mitica per illustrare ancora, oltre che il nome, la barbara natura del luogo (*trist.* 3, 9).

Se nell'insieme l'esilio ha segnato per la poesia di Ovidio una crisi definitiva, è evidente però che nell'ormai vecchio cavaliere di Sulmona non era toccato né il lucido controllo intellettuale dell'arte, che conserva ancora forme impeccabili, né la sostanziale misura morale e affettiva senza la quale, come abbiamo visto, non si può intendere neppure la sua poesia. Alla migliore *urbanitas* degli ambienti elevati di età augustea restano improntati i suoi rapporti con gli amici fedeli, con cui sa ancora talvolta piacevolmente scherzare; si ricordi il garbato gioco sul nome di un vecchio amico e poeta, Tuticano, a cui dice di non aver scritto finora perché *Tuticanus* non entra nel verso (*Pont.* 4, 12, 1 sgg.). In questa sfera umanamente simpatica rientrano soprattutto le lettere alla moglie, che mostrano un affetto pieno di riguardo ed esortano con discrezione e senza mai chiedere più del giusto; caratteristico il tono con cui in *trist.* 5, 14, 41 sgg. dopo solenni esempi mitologici di fedeltà coniugale si ristabiliscono le proporzioni: *morte nihil opus est pro me, sed amore fideque* ecc.

Una prova della lucidità con cui il poeta nella sventura sa volgere lo sguardo al passato e collegarlo col presente è nel suo testamento spirituale (*trist.* 4, 10), una delle più pregevoli elegie dell'esilio, pressappoco dell'11 d. Cr., in cui Ovidio scrive per i posteri la sua autobiografia. Nel racconto degli anni giovanili egli insiste sulla sua passione per la poesia, sul divino intervento della Musa che lo traeva di nascosto alla propria opera e lo indirizzava agli *otia iudicio semper amata meo* e rievoca l'ambiente della Roma di allora, generoso con lui dell'amicizia di illustri poeti, e le prime recitazioni pubbliche di versi. Più avanti, dopo un lungo tratto dedicato ad argomenti familiari e alla vicenda della relegazione, riprende nel nuovo più squallido quadro della vita presente, con opposizione e richiamo evidenti, il motivo della Musa (115 sgg.):

*ergo quod vivo durisque laboribus obsto
nec me sollicitae taedia lucis habent,
gratia, Musa, tibi! nam tu solacia praebes,
tu curae requies, tu medicina venis,
tu dux et comes es, tu nos abducis ab Histro
in medioque mihi das Helicone locum.*

Questi versi sono i più appassionati dell'elegia, ne rappresentano il momento culminante.⁴⁹ Nell'umana forza consolatrice della Musa, ancor più vivamente che nella soddisfazione per la gloria ottenuta e nella certezza dell'immortalità (121-132), Ovidio vecchio ed esule vede giustificata l'antica accettazione della propria vocazione poetica.*

SCEVOLA MARIOTTI

⁴⁹ Che ciò risponda a un'intenzione dell'autore, mi sembra confermato dalla corrispondenza fra questo motivo dell'ultima elegia del libro e il tema della prima, che è appunto la poesia come conforto. Al solito, siamo di fronte a una voluta consonanza fra i componimenti che aprono e chiudono una serie. Sul motivo della Musa in *trist.* 4, 10 vedi anche H. FRÄNKEL, *op. cit.*, 235 n. 26.

* « Belfagor » è superbo e lieto di poter ospitare questo saggio su Ovidio nel bimillenario della nascita, poiché lo Scevola Mariotti, un ex normalista, è il solo che abbia scritto uno studio veramente degno sul poeta. E ciò giova all'Italia, per i rapporti con la Repubblica Popolare Romana, la cui inclinazione verso gli studi e la cultura italiana è fortissima, come ho potuto constatare nel mio viaggio dell'anno scorso. Con l'occasione informiamo che il governo Zoli come partecipazione alle celebrazioni romene ha fatto soltanto rappresentare un drammaccio, soporifero per tutti i presenti. E non ha mandato nessun studioso di letteratura latina; ma dove sono i nostri latinisti? Forse nessuno ha voluto dispiacere al Papa, perché la Romania è terra di infedeli? La Roma papalina di oggi trova il modo di regalare quattro miliardi al comune di Assisi, « città santa d'Italia », col suo sgobernatore don Giovanni Rossi, e priva le università del minimo necessario per sopravvivere, nonché per mettersi al livello della cultura internazionale. Ormai nessuno si sognerebbe di ripetere l'apostrofe carducciana a Roma, « madre di biade e viti e leggi eterne Ed inclite arti a raddolcir la vita »! (L. R.).

PER UNA LETTURA STORICA DELLE COMMEDIE GOLDONIANE

1. LA CULTURA DEL GOLDONI

E LE CONDIZIONI STORICHE DELLA « RIFORMA »

Il giudizio su Goldoni del De Sanctis presentava due faccie: la sostanziale negazione di una « poesia » goldoniana da una parte, e il pieno avvertimento, dall'altra, della novità e dell'importanza del Goldoni sul terreno della cultura e della letteratura nazionale: in armonia, questo, con l'indirizzò di tutta la *Storia della letteratura*.

La critica posteriore, e la più recente fino ad oggi, si è esercitata in prevalenza attorno alla revisione di tale giudizio, nella sua parte negativa (« gli manca quella divina malinconia, che è l'idealità del poeta comico e lo pone al di sopra del suo mondo... »): essendosene avvertiti i limiti tanto più acutamente, col prevalere dopo il Croce di un indirizzo che pone al centro della storia letteraria il problema della poesia dei singoli autori. Così la stessa urgenza di rivedere in sede estetica il giudizio del De Sanctis spiega come di esso sia stata accettata passivamente, o addirittura lasciata nell'ombra la parte positiva (« La sua riforma era in fondo... la restituzione della letteratura nel suo posto e nella sua importanza, la nuova letteratura »; « il protagonista è l'uomo, con le sue virtù e le sue debolezze »).¹

Generalmente oggi l'opera del Goldoni appare meglio capita nel suo valore poetico, ma anche più staccata dalla cultura e dalla vita del suo tempo; ed anzi, all'interno di quest'opera, si tende a isolare la « poesia » di alcune commedie — e siano pur le migliori — dalla « non poesia » di una produzione ventennale che fu naturalmente soggetta a pause e a involuzioni, ma che resta, nel suo insieme, l'unica concreta materia su cui fondare una « storia » del Goldoni, e ci offre un notevole esempio di attiva solidarietà ideologica tra un autore e il suo ambiente, di cultura moderna assunta lucida-

¹ F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. CROCE, Bari, 1912, vol. II, pp. 355 sgg. La riserva del De Sanctis sulla « poesia » goldoniana fu condivisa dal Croce (*La Poesia*, Bari, 1936, pp. 59-60, 250-251). Per la critica goldoniana si rinvia una volta per tutte all'organico *Profilo storico della critica goldoniana*, pubblicato nella « Rassegna della letteratura italiana » (a. 57^o, serie VII, 1953, pp. 94-116) da F. ZAMPIERI (del quale si veda anche l'equilibrata *Introduzione* a CARLO GOLDONI, *Opere - con appendice del teatro comico nel Settecento*, Milano-Napoli, 1954, pp. VII-XXII). Un panorama analogo, ben informato per la parte recente, ma spesso confuso, in P. MAZZAMUTO, *Rassegna bibliografico-critica della letteratura italiana*, Firenze, 1953², pp. 334-359.

mente, e vissuta ben al di là di quella miracolosa e superficiale disposizione alla « commedia pura » che starebbe, secondo qualche critico, al centro della personalità e dell'arte goldoniana.²

Naturalmente, non bisogna equivocare, quando si parla della « cultura » del Goldoni: intesa nell'abituale senso tecnico-letterario, accademico, libresco, essa ci appare, come è noto, quasi elementare, facilmente risolubile in pochi nomi e formule,³ tanto che si è potuto, per questa via, assimilare completamente la commedia goldoniana a una civiltà arcadica, pur rivalutata nelle sue istanze razionalistiche.⁴ Ci sembra invece che appunto la sproporzione tra un bagaglio di letture relativamente esiguo e la portata « culturale » di commedie come *I Rusteghi* o *Le Baruffe* debba indurci ad allargare la nozione tradizionale e in fondo retorica di cultura, ad ammettere un Goldoni più colto di tanti autori dotti del Settecento, nella misura in cui egli inserì la propria attività di « poeta comico » nella vita morale e intellettuale della Venezia settecentesca, appagando e al tempo stesso, dialetticamente, orientando, le esigenze di un pubblico nuovo.

Come ha osservato il Croce,⁵ il trionfo della Commedia dell'arte aveva corrisposto al definitivo tramonto delle libertà politiche italiane, al frantumarsi e al ristagnare della vita sociale nell'ambito delle corti, all'isolamento degli intellettuali, privi ormai di una base nazionale, divenuti cortigiani e cosmopoliti, costretti nella rigida precettistica della Controriforma. Affrontando su un terreno tecnico-artigianale, di esperienza e organizzazione professionale, come divertimento e spettacolo, quel problema del teatro che gli intellettuali non sapevan più risolvere su un terreno di cultura, come creazione artistica individuale, i comici dell'arte avevano ottenuto il consenso degli unici pubblici possibili: le plebi suddite delle città, i signori delle corti e i loro clienti.

Ma verso la metà del Settecento, in condizioni politiche profondamente

² Oltre al noto E. RHO, *La missione teatrale di Carlo Goldoni*, Bari, 1936, si vedano ad es. le caratteristiche formule di M. BONTEMPELLI su Goldoni autore di « commedie pure » per eccellenza, senza « alcun interessamento né di pensiero né di scoperta psicologica o altro » (*L'avventura novecentista*, Firenze, 1938, pp. 60, 383, 441); formule riepilogate e sottoscritte di recente da A. CAMERINO, *Piccola antologia della critica goldoniana*, nel mediocre *Numero speciale dedicato a Goldoni nel 250° anniversario della nascita* da « Il Gazzettino » di Venezia (2 marzo 1957). Per la tendenza « crociana » più sensibile dello stesso Croce all'arte del G. si veda invece E. GIMMELLI, *La poesia di Goldoni*, Pisa, 1941.

³ Cfr. M. ORTIZ, *La cultura del Goldoni*, nel « Gior. st. d. lett. it. », vol. XLVIII, 1906, pp. 70-112.

⁴ Conclusione a cui giunge tra gli altri M. FUBINI nel suo saggio, pur fondamentale per tanti aspetti della letteratura del Settecento, *Arcadia e illuminismo*, nel vol. *Questioni e correnti di storia letteraria*, a cura di A. MOMIGLIANO, Milano, 1949, pp. 503-595 (sul G., 523-524).

⁵ B. CROCE, *Intorno alla « commedia dell'arte »*, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1952³, pp. 503-514. Tra i contributi recenti intorno ai comici dell'arte, da segnalare il numero speciale dedicato alla Commedia dell'arte dalla « Rivista di Studi Teatrali » (n. 9-10, gennaio-giugno 1954) con saggi di tutti i migliori specialisti (S. D'AMICO, M. APOLLONIO, E. LEVI, K. M. LEA, ecc.), e l'articolo dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 1956, vol. III, pp. 1186-1226 (in varie sezioni, di M. APOLLONIO, O. APICELLA, ecc.), con ampia bibliografia.

mutate, gli uomini di cultura si sentono di nuovo membri qualificati e responsabili di una comunità civile; e d'altra parte si va costituendo un pubblico in grado di favorire la rinascita di un teatro scritto, realistico, a fondo decisamente morale. Anche nelle città italiane riprendon consistenza dei nuclei borghesi, distinti sia dalla « plebe » che dal patriziato, più o meno forti a seconda della ricchezza e del clima politico dei vari stati, ma sempre attivi sul piano economico e sul piano culturale. Laboriosi, relativamente indipendenti di fronte alle autorità politiche, e molto di più di fronte a quelle religiose, aperti alle nuove dottrine d'Oltralpe, attaccati alle loro proprietà e alla pratica di una pacifica virtù, i borghesi chiedono alla letteratura e al teatro non più un'evasione dalla vita quotidiana di cui non hanno bisogno, ma piuttosto un ragionevole specchio dei loro problemi, dei loro meriti, e perfino dei loro difetti. A lungo andare, l'indifferenza morale, la povertà intellettuale, la scurrilità gratuita dei comici dell'arte dovevan riuscir fastidiose a questi spettatori di buon senso, che cominciavano a credere seriamente in valori nuovi: *natura, ragione*. Di fatto, i borghesi veneziani costituirono la condizione necessaria della riforma del Goldoni, assolvendo rispetto alle sue commedie il duplice ufficio di ispiratori e di destinatari, di protagonisti e di pubblico.

2. LA « FILOSOFIA » DEI MERCANTI

Ricordando il suo ritorno a Venezia nel 1734, dopo i viaggi e le esperienze diplomatiche al servizio del Residente Veneto di Milano, Goldoni scrive:

Era un'ora di notte, quando colà arrivammo: sortii di casa immediatamente; e andai a fare una corsa per la città.... Che bel piacere in tempo di notte trovare le strade illuminate, e le botteghe aperte, e un'affluenza di popolo come di giorno, e un'abbondanza di viveri dappertutto; sino e dopo la mezzanotte, come trovai in altre Città la mattina al mercato! Che allegria, che vivacità in quel minuto Popolo! Cantano i Venditori spacciando le merci o le frutta loro: cantano i Garzoni ritornando dalle botteghe alle loro case: cantano i Gondolieri aspettando i Padroni: cantasi per terra e per acqua, e cantasi non per vanità, ma per gioia.⁶

Passo caratteristico dell'attenzione e della memoria del Goldoni, rivolte sempre ai suoni e ai colori della vita sociale, agli aspetti dell'*utile comune* più che alle situazioni idilliche e ai paesaggi.⁷ Più significativo ancora perché

⁶ Prefazione al tomo XIII delle *Commedie* edita a Venezia da G. B. Pasquali (1761-1778). Per la data di composizione e l'importanza delle diciassette *Prefazioni* autobiografiche dell'ediz. Pasquali, spesso più attendibili dei *Mémoires*, cfr. G. ORTOLANI, Nota alle *Prefazioni*, in C. GOLDONI, *Opere complete* edita dal Municipio di Venezia, 1907-1952, vol. I, p. 48. E questa l'edizione di cui mi servo per i testi goldoniani citati, salvo indicazione contraria in nota. Per la vita notturna di Venezia si veda anche *Mémoires*, I^o P., ch. XXXV, dove il ricordo torna con le stesse immagini.

⁷ Si leggano, a questo proposito, le descrizioni di Chioggia (*Pref.* al t. V della ed. Pasquali), della Maremma (*Mémoires*, I^o P., ch. XLVIII) e soprattutto di Feltre: « In questa città non vi sono ricchezze, ma non vi è miseria: il terreno è fertile, la gente è laboriosa, ma non ha alcun commercio, a cagion della sua situazione lontana da ogni navigazione. Vi è molta nobiltà, antica e colta. Vi si fanno delle bellissime villeggiature. La caccia è abbondante e i frutti sono squisiti, fra' quali sono ricercatissime le

l'evocazione affettuosa del ritrovato ambiente veneziano si traduce nel mito illuministico della *cit   parfaite*, nella quale si trovano in ottimistico rapporto causale l'operosit   e la gioia dei cittadini. Nel trasportare questo stesso mondo nelle sue commedie, come non si tratta pi   di descrivere diligentemente gli uomini e i loro costumi, ma di farli agire e vivere sulla scena, tanto pi   calda si fa la simpatia del Goldoni, tanto pi   scoperto e « ingenuo » il suo impegno. Allora, dietro la generica disposizione illuministica affiora in piena luce la partecipazione del commediografo agli interessi e agli ideali della borghesia veneziana.

Dalla fine del 1740 al 1743 Goldoni tenne la carica di Console mercantile della Repubblica di Genova a Venezia, e venne quotidianamente a contatto col « ceto de' Mercadanti, che sono il profitto e il decoro delle nazioni », ceto per il quale aveva gi   manifestato la sua simpatia nel *Momolo Cortesan* (1738). A partire dal *Mercante fallito* (anno comico 1740-41), e pi   tardi durante tutti gli anni di collaborazione coi Medebach al teatro Sant'Angelo, il Goldoni ravviser   nell'ambiente dei mercanti il terreno esemplare in cui sorgono e prosperano i princip   morali che egli riconosce propri.

Nonostante l'argomento, il *Mercante fallito*⁸ non    una satira del costume mercantile. Accanto al vecchio Pantalone vizioso, prodigo, donnaiolo dei comici dell'arte, troviamo, nei panni di suo figlio Leandro, il personaggio interamente goldoniano dell'abile e *onorato* mercante, che presto si fisser  , invecchiando, nella figura costante di un nuovo e umano Pantalone. Per bocca di Leandro e di tutti i successivi Pantaloni, si precisano i temi positivi del mondo dei mercanti. E i dettami della professione, le *massime* mercantili, tendono fin dall'inizio a diventare norme di vita per la borghesia delle commedie goldoniane; come, per esempio, la schiettezza e la moderazione:

Con chi conosce la roba, non si domanda pi   del giusto. Il solito    di domandare venti lire, per poi discendere ad una lira alla volta sino alle undici. A me piace l'usanza inglese: vale quindici lire, e non domando di pi   (*La Bancarotta*, II, 2).

Noci Feltrine, come fra le biade riesce col   perfettamente il grano di Turchia, che ridotto in farina gialla e di farina gialla in polenta, serve di nutrimento ai poveri e di piacere ai ricchi » (*Pref.* al t. IX dell'ediz. Pasquali): e si badi che Goldoni, in queste prefazioni, « ha intrapreso a scrivere la sua vita niente per altro che per fare la storia del suo teatro » (*Pref.* al t. XII).

⁸ Il *Mercante fallito*, rappresentato nel 1741, fu steso interamente solo pi   tardi, e usc   a stampa col titolo mutato in *La Bancarotta*, nel t. X dell'ed. Paperini, Firenze, 1757. Cito dunque da *La Bancarotta*. Sulla genesi della commedia, per la quale il G. utilizz   un vecchio lavoro teatrale di T. MONDINI, *Pantalone mercante fallito*, cfr. per   la *Pref.* al t. XVI Pasquali: « composi una terza commedia.... La carica mia, pi   mercantile che altro, mettendomi a portata di conoscere pi   Mercatanti, e di vedere i fallimenti che accadevano in varie Piazze, mi venne in mente di comporla su quest'argomento »; e soprattutto la corrispondenza consolare ai Signori di Genova: « E tale lo stordimento cagionato da ci   nei mercanti, che non sapendo pi   a chi prestar fede, si guardavano ne' scorsi giorni l'un l'altro senza arrischiarsi a negoziar fra di loro » (4 febbraio 1741, lett. IV nell'ed. del Municipio di Venezia, vol. XXXVIII, pp. 18-19): dove lo spunto di cronaca    gi   sentito comicamente. Cos  , fin dalle prime prove, il G. rinnovava gli schemi fornitigli dalla tradizione — commedie scritte o scenari — arricchendoli con l'esperienza diretta e l'interpretazione comica d'una realt   ambientale. Dalla prefazione a *La Bancarotta* dell'Autore a chi legge    presa la breve riflessione sui Mercadanti.

o la puntualità :

Za che se gh'ha i bezzi, dargheli, e no far co fa quei che gh'ha gusto de vederse tutto el zorno la zente a batter a la porta. La puntualità mantien el credito; e un omo pontual in ti so bisognì el trova chi lo socore.⁹ (*Il Padre di Famiglia*, II, 17)

e l'economia: questi mercanti goldoniani chiamano il denaro « el nostro sangue »;¹⁰ il borghese che ha costruito da sé la propria fortuna, vede nel guadagno la condizione della sua ascesa, nel possesso dei « bezzi » la prova tangibile del successo, l'unica garanzia del suo nuovo grado sociale. Infatti queste massime, legate all'esercizio quotidiano e onesto della mercatura, prendono luce dalla convinzione che il commercio è « il fondamento della forza e della grandezza degli stati », ¹¹ da una nuova valutazione della funzione civile del mercante: « Ormai è nella coscienza di tutti la stima per il mercante, e questa è una enorme rivoluzione morale se si pensi a quante beffe e a quanto odio si era esposto, dalle origini del 'capitalismo' a tutto il secolo XVII e ai primordi del secolo XVIII, il vile trafficante di merci; rivoluzione che coincide con il prevalere di una spiccata coscienza laica (c'è bisogno di ricordare l'esaltazione del mercante fatta da Voltaire?) ». ¹² Proprio per questo, esse non possono restare gli unici articoli di un codice morale che deve ormai rispondere a un'esigenza più complessa e profonda: offrire degli esempi di « virtù », delle norme generali di vita, attraverso le quali la figura del borghese, a parte l'abilità professionale specifica, si nobiliti in una superiore giustificazione. Così il mondo morale dei protagonisti goldoniani si allarga, la nozione di « mercante onorato » si trasforma in quella più comprensiva di « omo civil ». Ne *Il Bugiardo* (1750), Pantalone dirà :

L'omo civil no se destingue dalla nascita, ma dalle azioni. El credito del mercante consiste in dir sempre la verità. La fede xe el nostro mazor capital. Se no gh'ave fede, se no gh'avé reputazion, saré sempre un omo sospetto, un cattivo marcante, indegno de sta piazza, indegno della mia casa, indegno de vantar l'onorato cognome dei Bisognosi (III, 5).

⁹ Dalla prima redazione della commedia, stampata nel t. II dell'ed. Bettinelli, Venezia, 1751 (la rappresentazione risale al 1749). Più tardi, per le ed. Paperini e Pasquali, il G., che mirava a una diffusione nazionale del suo teatro, tradusse in « toscano » le parti dialettali, togliendo a Pantalone, diventato Pancrazio, buona parte del suo colore veneziano.

¹⁰ Celio, ne *Il Prodigio* del 1739 (II, 13); Pantalone ne *La Bancarotta* (II, 4) e ne *La Famiglia dell'Antiquario* del 1750 (I, 18); e già Momolo cortesan « un ducato el se lo fa valer un zecchin » (*L'Uomo di mondo*, 1757, I, 6: ma il *Momolo cortesan* era stato rappresentato nel 1738).

¹¹ *Del commercio de' Romani ed il Colbertismo*, Memorie 2 di F. MENGOTTI, Verona, 1797 (ristampa di un'ed. precedente), p. 1: cfr. M. PETROCCHI, *Il tramonto della Repubblica di Venezia e l'assolutismo illuminato*, Venezia 1950, p. 88. Ne *La Cabala* del Goldoni (capitolo in terzine dove ogni lettera dell'alfabeto suggerisce al poeta un concetto utile agli uomini) alla lettera N troviamo: « negoziazione. Dal latin la parola è derivata E in sostanza vuol dire: il negoziante Rende la patria sua ricca e beata » (*Componimenti diversi*, Venezia, Pasquali, 1764).

¹² M. PETROCCHI, op. cit., p. 88.

Sincerità, fede, *reputazion*, infine patriottismo. Ne *I due Gemelli Veneziani* (1747), un altro *cortesan*,¹³ fratello spirituale di Momolo e di Leandro, esclama:

Un omo civil stima più la reputazion de tutti i bezzi del mondo. I bezzi i va e i vien. L'onor, perso una volta, nol se acquista mai più.... più de tutti i tesori stimo l'onor de casa Bisognosi, la fama dei cortesani, la reputazione della patria, per la qual saverave morir, come Curzio e Caton xe morti per la so Roma.¹⁴ (III, 9).

E *l'omo civil* assume la propria esperienza come metro per giudicare il passato, in una spontanea polemica contro *i pregiudizi*. Abitudini e istituzioni — dalle più futili, come l'iperbolica affettazione nelle formule di cortesia, alle più gravi, come la pratica dei duelli —,¹⁵ non sono più ereditate passivamente dalla tradizione, ma discusse nel nome di una regola di vita più semplice, fondata sul buon senso, sulla *natura*. Così la valutazione critica del passato, il bisogno di interpretare più liberamente e concretamente il presente, approdano alla consapevolezza di una elementare, ma risentita *filosofia*:

OTTAVIO: Ciascun uomo è filosofo; anzi il vero filosofo è quello che non facendosi schiavo delle altrui opinioni, seconda i stimoli ed i suggerimenti della propria innata filosofia. Leggo anch'io i filosofi antichi e moderni, ma ho il mio sistema particolare.

FLORINDO: Su che è fondato principalmente questo vostro sistema?

OTTAVIO: Su tre principi infallibili, onestà, ragione, ed esperienza.¹⁶

(*Le Donne curiose*, 1753, I, 1)

«Argomenti da omo, che no xe dottor», filosofia «da marcantè»,¹⁷ patriomonio di tutti e guida pratica dell'individuo,¹⁸ strumento di vita quotidiana in un mondo interamente laico.¹⁹

¹³ Sui *cortesani*, oltre a quanto scrive il G. nei *Mémoires* (I° P., ch. XL) e nella prefazione a *L'Uomo di mondo*, si veda CARLO GOZZI, *Memorie inutili*, Venezia, 1797, P. I. c. XVII: nella migliore edizione moderna (Bari, 1911), vol. I, pp. 113-114. Per il patriottismo dei mercanti nel '700, cfr. M. PETROCCHI, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁴ Lo stesso ingenuo richiamo, tipicamente settecentesco, alle virtù di Roma repubblicana, torna ne *La Putta onorata* (1748): «Roma vanta per gloria una Lugrezia. Chi vol prove d'onor, vegna a Venezia» (I, 13, parole di Bettina).

¹⁵ Si vedano, rispettivamente, *Le Donne curiose* (II, 13), *La Donna di maneggio* (I, 1); e *L'Uomo di mondo* (I, 12), *Le Femmine puntigliose* (I, 11), *Il Cavaliere e la Dama* (III, 3), *La Famiglia dell'Antiquario* (III, 6).

¹⁶ Dalla prima ed. della comm., Firenze, Paperini, 1753, t. IV.

¹⁷ *Il Padre di famiglia*, III, 2, sempre dall'edizione Bettinelli (v. n. 9 a p. 640).

¹⁸ Interessanti, a questo proposito, due commedie autobiografiche del G., *L'Avvocato veneziano* (1749-1750), e *L'Avventuriere onorato* (1750-1751): che segnano i due limiti della «morale» goldoniana. Nella seconda il protagonista trionfa attraverso un comportamento *prudente*, accettando dei ragionevoli compromessi; nella prima, attraverso un'assoluta onestà e schiettezza. Comunque, sia l'avventuriere che l'avvocato si impongono da soli, per la loro intelligenza, il loro spirito di iniziativa, le loro *azioni*, a un ambiente ostile, nel quale il principio di autorità informa ancora la cultura e i rapporti sociali.

¹⁹ Per la «filosofia» borghese e laica del G., è fondamentale il saggio di N. VALERI, *Intorno al Goldoni*, in «Civiltà moderna», III, 1931, pp. 957-974: che resta uno dei migliori contributi alla comprensione storica del commediografo veneziano.

3. I BORGHESI E I CAVALIERI

Cosciente delle sue virtù, forte della sua « filosofia », il personaggio borghese può sostenere con decoro il confronto con la nobiltà. Ne *Il Cavaliere e la Dama* (1749) il mercante, dopo aver riconosciuto il pregio del sangue davanti alla sfortunata virtù della Dama (« La fortuna può levare i denari, ma non arriva a mutare il sangue. La nobiltà è un carattere indelebile che merita sempre venerazione e rispetto; e siccome il nobile, benché povero, è sempre nobile, così dobbiamo noi altri umiliarci alla nobiltà del sangue, senza riflettere agli accidenti della fortuna »; I, 2), tiene testa con fermezza al tracotante cavaliere Flaminio:

Un vil mercante, un uomo plebeo? se ella sapesse cosa vuol dir mercante, non parlerebbe così. La mercatura è una professione industriosa, che è sempre stata ed è anco al dì d'oggi esercitata da cavalieri di rango molto più di lei. La mercatura è utile al mondo, necessaria al commercio delle nazioni, e a chi l'esercita onoratamente, come fo io, non si dice uomo plebeo; ma più plebeo è quegli che per avere ereditato un titolo e poche terre, consuma i giorni nell'ozio, e crede che gli sia lecito di calpestare tutti e di vivere di prepotenza. L'uomo vile è quello che non sa conoscere i suoi doveri e che volendo a forza d'ingiustizie incensata la sua superbia fa altrui conoscere che è nato nobile per accidente e meritava di essere plebeo. (II, 11).

Massime contraddittorie rispetto al problema del valore intrinseco della nobiltà: ma al Goldoni, più che le discussioni teoriche, interessano i rapporti concreti della vita sociale. I mercanti pretendono il riconoscimento della loro dignità, e reagiscono alla superbia dei cavalieri con tanto maggior forza quanto più i loro antagonisti sono declassati, ridotti in miseria dai vizi. Anzi, la diffusa satira goldoniana del nobile rovinato e orgoglioso si può spiegare non solo col minor rischio che essa comporta di spiacere all'oligarchia veneziana, ma anche con l'esistenza a Venezia di un'aristocrazia impoverita: i *Barnaboti* (nobili abitanti la parrocchia di San Barnaba) che, esclusi dal Senato, e quindi dal potere rigidamente monopolizzato dalle famiglie senatorie, erano ridotti a vendere all'asta il loro voto in Maggior Consiglio: e i *nobili di Quarantia*²⁰ che, in condizioni economiche migliori dei Barnaboti, ma sempre precarie, vivevano ai margini della vita politica veneziana e a più riprese rivendicarono il diritto di tutto il patriziato a partecipare alla direzione della cosa pubblica. Ancora prima della crisi queriniana e della conseguente *correzione* del 1762, parecchi arresti di patrizi²¹ stanno a indicare un

²⁰ Sulle divisioni tradizionali e sul frazionamento settecentesco in tre gruppi distinti del patriziato veneziano, si vedano le recenti ed eccellenti ricerche di M. BERENGO, *La Società veneta alla fine del Settecento*, Firenze, 1956, pp. 5-7. Sui *Barnaboti* in particolare, P. MOLMENTI, *Storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*, Bergamo, 1926⁶, vol. III, pp. 29-30.

²¹ Cfr. MOLMENTI, *op. cit.*, vol. III, pp. 26-28. Sul conflitto che oppose l'*Avogador de Comun* Angelo Querini ai X, con l'unico risultato di accrescere la sospettosità degli

latente conflitto tra la nobiltà al governo — raccolta attorno al Consiglio dei X e ai III Inquisitori — e quella esclusa che si batteva per un allargamento dell'oligarchia.

Non è affatto incredibile che il Goldoni avesse presente nella sua satira questa nobiltà minore veneziana, dalla quale provenivano le uniche possibili minacce all'*ordine costituito*, e quindi alla « conservazione e tranquillità » care alla borghesia quando non è ancora in grado di aspirare al potere politico e orienta in altro senso i suoi ideali: « possibilità d'esistere e d'esistere con agio; libertà d'accrescere migliorare e conservare la sua proprietà: facilità nell'acquisto de' generi necessari o utili pel comodo della vita; confidenza nel governo; confidenza nei magistrati; confidenza negli altri cittadini; sicurezza di non poter essere turbato operando secondo il dettame delle leggi ». ²²

A parte il probabile riferimento a patrizi veneziani depauperati, la satira della nobiltà oziosa e povera rientra indubbiamente nella condanna borghese dell'ozio, dei gruppi sociali che non si inseriscono nella generale attività produttiva e non contribuiscono alla prosperità economica dello stato. Così se da un lato il ridicolo colpisce la nobiltà d'antica data ridotta alla rovina, che conduce una vita futile e parassitaria, al polo opposto la polemica è condotta contro i ricchi che hanno comprato la nobiltà da poco — come Sior Tonin Bellagrazia ne *Il Frappatore* (1748): « Son zentilemo da Torzelo. Mio sior pare xe stà marcante, i mi parenti i xe tutti marcanti, ma mi m'ho volesto nobilitar; ho volesto comprar la nobiltà de Torzelo » (che costa « diese ducati »; I, 10) —, e dell'aristocrazia colgono e imitano subito i lati più grotteschi, sentendo fino alla caricatura la dignità del loro nuovo grado:

Me plase sentirme a dar del lustrissimo. Sentirme a dir, co passo per strada: Lustrissimo sior Tonin, bondi a Vussustrissima, vussustrissima sarà servida. Ma sgionfo; vegno tanto fatto. (*Ibid.* II, 6)

Sono tre anni e più, che nobile son fatto,
Che colla nobiltà gioco, converso e tratto,
E l'ignorante volgo audace, invidiosissimo,
Nega il più delle volte di darmi l'illustrissimo.

(*La Donna sola*, II, 2, Lucio).

È in questi nuovi nobili, di conseguenza, che ha più credito il pregiudizio secondo il quale l'attività mercantile è indegna dei cavalieri: « Le commerce de Venise est bien loin d'être en un état florissant.... Les gens de qualité tiennent le trafic au dessous d'eux, et quand les marchands sont devenus ri-

Inquisitori e la severità del regime veneto, si vedano R. CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, Milano-Messina, 1946, vol. II, pp. 231-234; M. PETROCCHI, *op. cit.*, pp. 34-37; M. BERENGO, *op. cit.*, pp. 8-9: e i relativi rinvii, nelle note, alle trattazioni particolari.

²² G. FILANGIERI, *La Scienza della Legislazione*, Venezia, Giov. Vitto, MDCCLXXXII, vol. I, Piano ragionato dell'opera, pp. 15-16. Sul riformismo del Filangieri, cfr. L. SALVATORELLI, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, 1949⁴, pp. 55-63.

ches et capables d'un plus grand négoce ils le quittent pour la plupart et achètent la noblesse ». ²³

La decadenza e la corruzione a cui l'ozio porta inevitabilmente i nobili e l'opportunità invece che essi partecipino alla vita economica del loro paese, sono le tesi sostenute in due delle *sedici commedie* (1750).

Ne *Le Femmine puntigliose*, dei conti e delle contesse si fanno pagare dalla moglie di un ricco mercante per introdurla nella « buona società ». Naturalmente, il tema è molto scabroso, suscettibile di attirare l'attenzione della censura, ²⁴ e il Goldoni procede con molta prudenza, spostando l'azione a Firenze, e più tardi a Palermo nell'edizione fiorentina della commedia, nella cui prefazione inoltre egli si giustifica a lungo. ²⁵ Possiamo anche ammettere, come l'autore assicura, che la commedia voglia essere una satira della vanesia mercantessa, ma in questo senso: che è sciocco venir meno all'alta funzione civile, al sano buon senso, alla saggia *economia* dei mercanti, e cercare per vanità di confondersi coi nobili, subire i loro puntigli, finanziare i loro sperperi, scimmiettare la loro alterigia. La difesa del punto di vista borghese è affidata nella commedia a Pantalone, che volta a volta traduce positivamente gli aspri spunti polemici impliciti nella vicenda: egli consiglia al mercante di occuparsi del suo commercio, di non farsi trascinare dalla moglie in folli avventure, si sdegna infine con lui quando sa che per vendicarsi dell'affronto usatogli da un nobile ne ha fatto bastonare i servi (III, 5).

Altrettanto indicativo *Il Cavaliere di buon gusto*, dove si dimostra che non solo è lecito a un nobile occuparsi del commercio, ma anzi un intelligente investimento del capitale nella mercatura fa onore a un cavaliere, permettendogli un tenore di vita degno del suo rango. Anche in questo caso, l'autore sentirà più tardi il bisogno di giustificarsi nella prefazione alla commedia, se non altro richiamandosi agli esempi del passato e degli altri paesi d'Europa. E già il socio borghese del cavaliere, Pantalone, osserva:

Una volta la mercatura giera el meggio patrimonio delle case nobili. Anca in ancù in qualche città corre sta massima, e el negoziar no tol niente alla nobiltà. (*Il Cavalier di buon gusto*, I, 7).

²³ ADDISSON, *Remarques sur l'Italie, supplément au voyage de Misson*, Paris, MDCCXXII, vol. IV, p. 53. Per « l'astensione dei nobili da ogni attività produttiva », cfr. BERENGO, *op. cit.*, p. 6.

²⁴ La censura teatrale era stata istituita, come è noto, nel 1749, quando, in seguito alla diffusione manoscritta del *Prologo apologetico alla commedia La Vedova scaltra* (dove il G. invocava provvedimenti che troncassero il « pessimo abuso » degli attacchi del Chiari), gli Inquisitori avevano proibito le rappresentazioni della *Scuola delle vedove* del Chiari, e della stessa *Vedova scaltra* (cfr. *Mémoires*, II^e P., ch. IV). La pubblicazione delle commedie, invece, era soggetta alla censura preventiva sulla stampa esercitata dai *Riformatori dello Studio di Padova*. Sulla censura veneta si veda E. LEVI MALVANO, *Libri proibiti nel '700*, in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature, offerts à Henri Hauvette*, Paris, 1934, pp. 419-424, e ora BERENGO, *op. cit.*, pp. 134-136.

²⁵ « Il puntiglio principalissimo su cui raggirasi la mia Commedia è quello di una Femmina ricca, la quale in mezzo a tutti i comodi della vita, si crede infelice, se non può comparir fra le Dame. Io non credo che possa darsi maggior pazzia di cotesta. La nobiltà è un fregio grande, desiderabile da chicchessia, ma è quel tal fregio che unicamente può dalla nascita conseguirsi.... » (*L'Autore a chi legge*).

Tipico tratto del nostro moderato illuminismo, questo tentativo di scuotere i nobili dall'inerzia e di riportarli alla dignità di una vita attiva, ricordando loro la funzione sociale degli antenati: presentare cioè un'esigenza riformistica come ritorno a un sano passato.

L'idea del Goldoni che i nobili debbano contribuire alla pubblica felicità,²⁶ è assai diffusa a Venezia in quegli anni, e finisce per diventare, in una famosa orazione di Andrea Tron, pronunciata in Senato nel maggio 1784, opinione ufficiale della classe dirigente veneta: poiché i nobili sono d'ordinario i possessori delle maggiori ricchezze, così essi devono essere i primi a giovare alla patria e a sollevare gli inferiori. Non è possibile cogliere i vantaggi di un regolato commercio finché non sia caduta « l'invalsa nociva idea che vile e indecoroso sia l'esercizio del commercio », finché i ricchi e potenti patrizi non si rendano ben conto che impiegando i loro capitali nella mercatura, sostenendo fabbriche, proteggendo Arti, favorendo la navigazione, « non solo non perderanno in faccia al Principe e alla Nazione nessuno grado di stima di onore e di decoro, ma saranno appunto per ciò più grati al Governo, come li cittadini molto affetti alla patria ed interessati al bene dello Stato ».²⁷

Con notevole anticipo il commediografo *plebeo* porta sulle scene quella che sarà la tesi del nobile e illustre procuratore. E in ciò si coglie un procedimento caratteristico, costante, del Goldoni osservatore e interprete teatrale della realtà: la riduzione dei principî illuministici più avanzati, che egli condivide in astratto, come temi di una cultura europea, ai dati concreti della società veneziana. Il Goldoni non attribuisce più alcun valore intrinseco, assoluto, al privilegio del sangue:

La nascita, signora, non fa gli uomini buoni:
Il sangue più purgato deturpano le azioni.
Se il vostro Rinaldino un dì riuscisse male,
A lui che valerebbe la gloria del Natale?²⁸

(*Il Cavalier Giocondo*, III, 6):

²⁶ « Cosa.... potrà parere meravigliosa, che un Cavaliere di sangue illustre, ricco di beni di fortuna, e non bisognevole di commerciare, impieghi il suo tempo e le sue attenzioni in cosa utile non per sé stesso, ma per la Patria. Ciò spiega il vero carattere del buon cittadino, e dà sempre più a conoscere, che la Mercatura non è messe indegna de' Cavalieri, e che tutti deonsi onoratamente impiegare al pubblico bene e contribuire alla pubblica felicità » (Dedica al Barone Ancajanni de *Gli Innamorati*, 1762).

²⁷ In S. ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, 1860, vol. IX, pp. 80-115. Per le formule citate, mi giovo del riassunto e dell'analisi che ne dà il PETROCCHI, *op. cit.*, p. 208.

²⁸ Affermazioni dello stesso genere, non lontane — a parte la bonomia del tono — dal pariniano *Dialogo della Nobiltà* (1757), sono frequenti anche nelle prose occasionali del G. che abbiamo ragione di ritenere più sincere: come la Dedica della *Pupilla* alla colta e spregiudicata Cornelia Barbaro Gritti, amica del Frugoni e dell'Algarotti (sulla quale si veda *Una dama veneziana*, in G. ORTOLANI, *Carlo Goldoni*, Venezia, 1907, pp. 92-100), e la Dedica del *Cavalier Giocondo* al suocero A. Connio. Non manca, in altre dediche, l'esaltazione del principio d'autorità: ma in tal caso si tratta sempre, palesemente, di adulatorie richieste di *protezione* rivolte ai patrizi più ligi alla tradizione e più attaccati al *privilegio* (vedi ad es. le Dediche della *Castalda* al Patrizio genovese M. Durazzo e della *Cameriera brillante* al Patrizio veneto L. Rezzonico).

e non crede più alle leggi della nobiltà: come, ad esempio, il diritto di primogenitura e l'obbligo della carriera militare per i cadetti:

Don FERNANDO: Un cavalier cadetto, un che deve avanzarsi
Nei gradi militari, non pensa a maritarsi.
CRV. ANSALDO: Contro di una tal legge parlar mi sia permesso.
Siam, mio germano ed io, nati da un sangue istesso:
È un semplice accidente che sia sortito al mondo
Nella medesima culla un primo ed un secondo.
.....
Al mestier della guerra, è ver, fui destinato,
Ma posso viver bene senz'essere avanzato.
Né curo che si legga nella futura istoria:
Il cavaliere Ansaldo è morto per la gloria.

(Il Padre per amore, I, 2)

Sposarsi, avere una famiglia, è un *diritto di natura*: in nome di questo nuovo criterio l'antica legge aristocratica è giudicata e condannata. E il Goldoni dipinge felicemente l'indignazione dello zio principe Fernando, che rileva subito il tono « borghese » della risposta di Ansaldo, e si affretta a riportare la questione nei suoi giusti termini:

Nipote, a un vostro pari meglio pensar conviene;
Degli uomini ben nati la gloria è il solo bene.

Tuttavia il Goldoni, accettando la realtà della repubblica aristocratica, vede nei patrizi veneziani la classe al potere, e cerca di dimostrar loro che solo adeguandosi nelle idee e nella pratica alla nuova civiltà laica che egli difende, essi saranno all'altezza del loro compito politico. Anche in questo il commediografo rispecchia fedelmente la posizione della borghesia veneziana « capace di corrodere la vecchia struttura, incapace ancora di imporre i problemi inerenti al proprio sviluppo e alla relativa trasformazione dei rapporti sociali e politici esistenti ».²⁹

4. I LIMITI DELL'INFLUENZA ILLUMINISTICA

NELLA RAPPRESENTAZIONE DELLA SOCIETÀ VENEZIANA E DELLA « BUONA FAMIGLIA »

Alla stessa conclusione si arriva analizzando quei drammi giocosi e commedie esotiche del Goldoni, dove l'appello dei *philosophes* a una Natura « madre comune », si traduce nel vagheggiamento dell'uguaglianza primitiva, o nel presagio di un ritorno a tale felice condizione:

CETRONELLA: Ma se principe siete
Ed io son pastorella....
CELIDORO: Basta che mi piacete e siete bella.

²⁹ M. MIBRI, *Studi recenti di Storia del Settecento italiano*, in « Società », a. IX, 1953, pp. 155-178. Sull'atteggiamento del G. rispetto al problema della nobiltà, si veda l'analisi sommaria, ma in sostanza giusta, del BERENGO, *op. cit.*, pp. 166-167.

CETRONELLA: Non ho dote....

CELIDORO: Che dote?

La natura ci ha fatti tutti eguali.

Eh, la Natura insegna

Che tutti siamo fatti d'una pasta.

(*I Portentosi effetti della Madre Natura*, 1752, III, 7 e 10).

Questo ingenuo motivo torna, appena variato, in altre composizioni;³⁰ e si tratta senz'altro di spunti notevoli, a Venezia e prima di Rousseau.

Ma lo stesso Goldoni sembra considerare questi principî come una generosa utopia: non essendoci probabilità alcuna di vederli operare nella società, essi valgono solo come prova della nobiltà d'animo e della « cultura » di chi soggettivamente li professa. Nel *Torquato Tasso* (1755), il protagonista dice con caratteristico anacronismo:

L'amor, la tenerezza, il cuor d'affetti pregno,
Può far qualunque oggetto meritevole e degno.
Tutti siam d'una pasta ed è mero accidente
Che una sia la padrona e l'altra la servente. (II, 4)

E la cameriera Eleonora ripensando a queste parole osserva:

.... già si sente che un uomo *che ha studiato*
Non guarda nella donna né il sangue né lo stato.
(II, 5, corsivo mio).

Così i principî ugualitari non incidono poi direttamente nella rappresentazione dei rapporti sociali nelle commedie veneziane. Il tema della Natura e dell'uguaglianza primitiva ha grande risalto solo nelle composizioni teatrali — drammi giocosi e tragicommedie — che, meno accessibili all'ispirazione realistica, si prestano più facilmente a una trasformazione in poetici miti di quei motivi « democratici », i quali trovarono migliore accoglienza nella sensibilità letteraria del Goldoni che nella sua visione borghese della società veneziana.³¹

³⁰ *La Bella Selvaggia*, I, 4; III, 7; *La Peruviana*, I, 6; ecc. Eccessiva importanza a questi spunti « ugualitari » del G., e in genere a tutto l'aspetto filantropico del suo teatro, ha attribuito L. FALCHI (*Intendimenti sociali del Goldoni*, Roma, 1907), che è caduto in non poche ingenuità ed errori di prospettiva storica, nel tentativo di fare del G. un vero e proprio democratico. Nel senso opposto peccò invece M. ORTIZ, in una severa recensione al Falchi (*Rassegna goldoniana* (1707-1907), in « Giorn. st. d. lett. it. », vol. LII, 1908, pp. 146-202). La Ortiz, in base alla sola (e scarsa) autorità delle dediche goldoniane, vede addirittura nel commediografo veneziano un fedele difensore delle posizioni e dei principî della Chiesa (p. 198).

³¹ Cfr. M. BERENGO, *op. cit.*, pp. 133-134: « negli Stati veneti si diffuse un'intensa curiosità di 'gusto', per cui le opere dei filosofi si lessero, si discussero, ed anche si amarono, ma ben di raro se ne assorbì la sostanza: ammirarle e godere della spigliata varietà delle loro arguzie, non significava ancora accogliere le istanze innovatrici implicite in esse ».

Di questo bisogna tener conto quando si legge il famoso discorso di madame Jevre nella prima *Pamela* (altra delle sedici commedie, 1750):

Che si abbia a morire per salvar l'onore, l'intendo: ma che sia disonore sposare una povera ragazza onesta, non la capisco. Io ho sentito dir tante volte che il mondo sarebbe più bello, se non l'avessero guastato gli uomini, i quali per cagione della superbia, hanno sconcertato il bellissimo ordine della natura. Questa madre comune ci considera tutti eguali, e l'alterigia dei grandi non si degna dei piccoli. Ma verrà un giorno che dei piccoli e dei grandi si farà nuovamente tutta una pasta. (III, 3).

A parte il compromesso finale dell'agnizione che permette alla virtuosa Pamela riconosciuta di sangue nobile, di sposare il padrone (agnizione dichiarata dallo stesso Goldoni, nella prefazione della commedia, un espediente per non « offendere il più lodato costume », cioè per non urtare la suscettibilità dei patrizi), i limiti della portata rivoluzionaria delle parole di Jevre, e insieme la loro natura « esotica », ³² si colgono molto bene da un confronto con la prudenza popolana di Bettina ne *La Putta onorata* (1749):

Vogio el mio Pasqualin e no vogio altri. Quello xe da par mio. Non vogio entrar in grandezze. Ghe ne xe pur tropo de quele mate che per deventar lustrissime no le varda a precipitarse. I titoli no i dà da magnar. Quante volte se vede la lustrissima andar per ogio, con un fasseto sotto el zendà e un quarto de farina zala in t'un faz-zoletto? Ghe n'è de quele che incontra ben e che de poverete le diventa ricche; ma po le xe el béco mal vardà. La madona no le pol veder; la cugnae le strapazza: la servitù le desprezza; el mario se stufa e la lustrissima maledisse la scufia e chi ghe l'ha fata portar (I, 11).

Proprio *La Putta onorata* e *La buona Moglie*, che ne è il seguito (1749), quasi contemporanee alla *Pamela*, sono particolarmente indicate a fornire le reali dimensioni della polemica sociale goldoniana, per la loro « intenzione di rappresentare in apologetica fedeltà vita e costumi del popolo veneziano ». ³³ Le due commedie si aprono con un contrasto tra la plebe e la nobiltà. Il vizioso cavaliere Ottavio insidia la virtù di Bettina, prima « putta » e poi moglie di Pasqualino, e non perde occasione per mostrarsi superbo e prepotente. Ma poi entrambe si chiudono con una generale pacificazione: ne *La buona Moglie* la marchesa Beatrice, moglie di Ottavio, in miseria per i vizi suoi e del marito, è accolta addirittura in casa di Bettina e si comporta umilmente, grata dei benefici e pronta a rendersi utile (III, 8). Il che riflette l'ottimismo del Goldoni non meno dell'aspirazione borghese alla tranquilla convivenza dei vari ceti, che restano d'altronde nettamente distinti, essendo ridotta la superficie di contatto solo agli estremi opposti, dove è possibile che la virtù plebea di Bettina soccorra la viziosa e sfortunata nobiltà di Beatrice. E i gondolieri, attivi e rumorosi nelle due commedie, se da un lato esprimono accanto a Bettina il « colore » e la bonaria fierezza del popolo veneziano, dall'altro non si stancano di vantarsi fedeli ai patrizi loro padroni, dei quali essi sono, più

³² Per il gusto settecentesco e goldoniano dell'esotico, cfr. M. ORTIZ, *Commedie esotiche del Goldoni*, Napoli, 1905.

³³ E. RHO, *La missione teatrale di Carlo Goldoni*, Bari, 1936, p. 42.

che i servitori, gli uomini di fiducia (*La P. o.*, I, 18): in uno speciale rapporto, che sembra di spregiudicata amicizia, ma nel quale in realtà le parti sono divise con precisione: devozione rispettosa negli uni, benevola condiscendenza negli altri.

A contatto con la realtà veneziana le sollecitazioni illuministiche, e la stessa satira di costume, si temperano in una sincera vena umanitaria,³⁴ entro la quale però la difesa degli umili e degli oppressi non implica necessariamente una condanna delle forme sociali vigenti. E il mondo sonoro e variopinto delle calli e dei campielli, sul quale si ripercuotono serenamente le distinzioni tradizionali

... bisogna distinguer. Ghe xe le morbinose,
ghe xe le donne allegre, e ghe xe le chiassose.
El chiasso xe da calle. In alto è l'allegria,
El rango del morbin el xe de mezzo via.

(*Le Morbinose*, V, sc. ultima, Marinetta)

è dipinto con un caritatevole ma disciplinato spirito di conciliazione che appaga la *filantropia* goldoniana senza uscire dai limiti di un paternalismo illuminato: «L'amicizia verso le persone di minor grado non disonora le più riguardevoli, quand'ella principalmente deriva da un cuore buono....».³⁵

Nel quadro di questa concezione moderata si spiega e acquista valore il geloso, un po' gretto ideale di vita del borghese goldoniano negli anni della *riforma*. Non mancano anche in questo caso spunti più avanzati, accenni a un costume più libero e socievole, riflessi di una civiltà europea: come, anche senza tener conto della probabile ispirazione massonica,³⁶ la «società di cittadini» de *Le Donne curiose*, nella quale l'onesto divertimento si accompagna ai più vari interessi culturali: uno dei capitoli dello statuto prescrive ai membri di applicarsi a qualche arte o scienza, «comunicando agli altri quei lumi che avrà acquistato leggendo»; un altro dice «che ogni giorno di riduzione debba uno della compagnia proponer qualche dubbio o economico o mercantile o scientifico, sopra il quale ciascheduno dica la sua opinione»; un terzo «che se qualcuno della compagnia caderà in qualche disgrazia, senza intacco della sua reputazione, sia assistito dagli altri e difeso con amore fraterno».³⁷

In questo tentativo di promuovere e di cementare, attraverso l'associazione, la *conversazione*, la ricreazione in comune, una solidarietà di vita e di costume oltre che professionale, si potrebbe scorgere la vaga aspirazione

³⁴ È costante ad es. la simpatia del G. per i domestici maltrattati dai padroni (*I due Gemelli veneziani*, I, 1; *La Sposa sagace*, I, 1; *La Peruviana*, I, 5). Per il richiamo a una «giustizia» sociale, si veda *La Casa nova*, II, 11.

³⁵ Dedicà della *Donna forte* al Conte G. Tornielli.

³⁶ Cfr. *Mémoires*, II^e P., ch. XVI. Per le amicizie massoniche del G., si veda la *Nota storica alle Donne curiose* di E. MADDALENA, nell'ed. del Municipio, vol. IX, pp. 369-375. Per la massoneria nel Veneto nel secondo '700, BERENGO, *op. cit.*, pp. 189-194.

³⁷ III, 4: dalla prima stampa della commedia, nel t. IV dell'ed. Paperini, Firenze, 1753.

dei borghesi veneziani a dare una maggior consistenza ideologica, e in definitiva politica, al loro gruppo. L'istituzione del mercante-filosofo Pantalone pare anzi il corrispettivo veneziano di certi vecchi *clubs* londinesi del principio del secolo, roccheforti dello spirito *whig*.³⁸

Del resto l'esempio dell'Inghilterra — uno dei temi più attivi del Settecento europeo (si pensi alle *Lettres philosophiques* di Voltaire, e all'attrazione che esso esercitò da noi anche sui più lontani dall'illuminismo francese, come il Baretti) — opererà apertamente in altre commedie del Goldoni: fin dal titolo ne *Il Filosofo inglese*. In questa commedia anzi, sembra a tratti di vedere il risultato positivo, il successo a lunga scadenza di quell'organizzazione borghese fondata sulla reciproca solidarietà e amicizia, adombrata ne *Le Donne curiose*: in Inghilterra i borghesi partecipano alla vita politica, sanno farsi rispettare perché sono uniti ed hanno un peso politico corrispondente alla loro potenza economica:

MADAMA BRINDÈ (prega il cognato mercante di difendere il *filosofo* dalle ire di un *lord*, e di accoglierlo in casa sua):

In Londra i mercatanti son del governo in stima,
Non lascian che dal grande il misero si opprima.
Si venera e si apprezza il nome vostro, e passa
Per un de' primi nomi nella Camera Bassa.
Non si farà un affronto a un uom che più di cento
Voti dispone e guida ei sol nel Parlamento. (IV, 14).

Ma le grandi potenze marittime del Nord, vera patria dei mercanti, sono la sede naturale di tutte le perfezioni morali e civili. E l'esempio resta confuso dall'alone un po' favoloso proprio delle cose d'Olanda e d'Inghilterra, altamente desiderabili, ma tanto lontane da sembrare per il momento inaccessibili, vagheggiata anticipazione — nella migliore delle ipotesi — di un remoto futuro.

Salvo queste rare eccezioni, la vita morale e affettiva del mercante goldoniano si esaurisce nell'ambito della *famiglia*, che, come ha osservato Mario Apollonio, resterà il valore più forte e costante del teatro di Goldoni fino alle ultime grandi commedie veneziane.³⁹ Il tema della vita familiare si allinea accanto agli altri già visti, ma rispetto ad essi è quasi una sintesi, per cui l'*interesse* per i beni materiali, il buon senso professionale, la polemica contro le tradizioni e i costumi della nobiltà, assumono una funzione nuova, diventano le basi sulle quali il borghese costruisce la felicità della propria vita domestica, che sola dà un senso a tutto il resto:

Cossa me giova aver dei bezzi e della roba, esser un dei primi mercanti, accredità per tutta l'Europa, se in casa no gh'ho la mia quiete....

(*L'Uomo prudente*, I, 5, Pantalone).

³⁸ Come il Kit-Cat Club, al quale appartenevano, all'epoca della Regina Anna, Dryden, Addison e Steele (vedi *The Spectator*, n. 9, the 10th of March, 1711).

³⁹ M. APOLLONIO, *L'Opera di Carlo Goldoni*, Milano, 1932, pp. 119, 154-155.

Che importa a me di certe pompe, di certi divertimenti, se in casa mia godo la vera pace, che è il maggior piacere e la maggior ricchezza di questo mondo?

(*La buona Famiglia*, I, 1, Costanza)

La difesa dell'intimità, della quiete domestica, comporta qualche rinuncia:

Non saprei chi invitare, io, perché in oggi non si può trattar nessuno senza mettersi in soggezione. Da noi si va a letto presto, e pare, quando viene qualcheduno, che gli si faccia uno sgarbo a dirgli che siamo avvezzi a ritirarci per tempo. Io godo la mia quiete; mi diverto colla mia famiglia e non pratico volentieri. (*Ibid.*, I, 7).

Ma val la pena di rinunciare alle *pratiche* se, come pensano Goldoni e i suoi personaggi, « non vi è bene maggiore sulla terra, non vi è più vera ricchezza, non vi è maggior felicità oltre quella di un matrimonio concorde, e di una famiglia in pace... ». ⁴⁰

Così il Goldoni, dopo aver spezzato una lancia nelle commedie di ambiente inglese o olandese, in favore dell'istruzione umanistica e scientifica impartita anche alle fanciulle, ⁴¹ opera la consueta riduzione del principio « liberale » alle dimensioni della modesta realtà veneziana. Nella Dominante, non mancavano le donne colte, ma si trattava quasi sempre di *letterate* patrizie, di costumi spesso assai liberi, e poco sensibili ai vincoli della famiglia. ⁴² Dunque, alla ricerca d'una norma di vita più sana da opporre a quella patrizia, il borghese pensa che:

El studio delle donne no l'ha da esser né la grammatica, né la poesia, ma l'economia della casa, l'educazione dei fioli, co ghe ne xe; farse ben voler dal mario, farse respettar dalla servitù, acquistarse un bon nome, saver trattar con giudizio, conversar con prudenza e devertirse con moderazion. Questo xe el studio delle femene che gh'ha giudizio.... ⁴³ (*La Donna di testa debole*, I, 15. Pantalone).

Il mercante costruisce la prosperità economica della famiglia ed è ai figli esempio di probità e di *prudenza*: sua moglie è garante della pace e

⁴⁰ Prefazione al t. I dell'ediz. Pasquali.

⁴¹ Ne *I Mercatanti* (1753), Bettina si meraviglia che la sua amica olandese Giannina legga *La Spettatrice*, un libro « di filosofia ». E Giannina risponde: « Povere donne! Ci tradiscono i nostri padri medesimi; essi c'impediscono di studiare, fondati sulla falsissima prevenzione che lo studio non sia per noi. Credono che l'intelletto delle fanciulle non sia disposto alle scienze, e talora violentano allo studio un maschio, che inclinerebbe al lavoro, e condannano alla rocca una figlia, che avrebbe tutta l'abilità per diventare sapiente » (I, 17). E le fanciulle de *Il Medico olandese* (1756) vedono nel lavoro e nello studio il mezzo per conseguire l'indipendenza: una fa da contabile ai fratelli mercanti (III, 3), un'altra legge un trattato d'algebra (I, 2).

⁴² Colta e superficialmente curiosa di letture filosofiche « proibite », era ad es. Caterina Dolfin, moglie del famoso Procuratore Andrea Tron, detto « el paron ». Un suo *casino* di lettura fu fatto anzi chiudere dagli Inquisitori perché, scrisse spiritosamente in quell'occasione l'abate BARBARO nel *Lamento dei poveri lustrissimi della conversazione Tron andata a monte*, « Da strissimi studiosi Citavimo Russò, Da strissimi ingegnosi Disevimo bomò » (in P. MOLMENTI, *op. cit.*, vol. III, p. 400). Per altro PIER ANTONIO GRATAROL, che fu vittima degli intrighi politici della Dolfin Tron, poté definirla « matrona da bordello, prostituta patrizia » (*Narrazione apologetica*, Stockholm, 1779, P. I, p. 202). Sulle patrie legate alla vita galante, culturale e politica veneziana del '700, cfr. MOLMENTI, *op. cit.*, vol. III, pp. 371-496, e spec. 395-402.

⁴³ Si veda anche l'analogo discorso di Fabrizio alla figlia ne *La buona Famiglia*, I, 10.

del benessere nell'ambito della casa, che di questo mondo fondato sulla proprietà — e gli stessi affetti, oltre ai beni materiali, sono sentiti e goduti gelosamente come possesso — è un poco il simbolo. Di qui, la profonda avversione borghese per i *cavalieri serventi*.⁴⁴

Con la caricatura del *cicisbeismo* e con la sua aperta condanna, si chiudono rispettivamente ne *La Cameriera brillante* (1754), le due «scenette» recitate da Argentina e Traccagnino per divertire e ammaestrare i giovani padroni — teatro nel teatro —. Si tratta dei dialoghi di due coppie di coniugi: una di nobili rovinati o quasi, presi in un vortice di spese e di debiti, resi estranei l'uno all'altra dalle loro pratiche galanti e mondane (II, 19); l'altra di piccoli proprietari di campagna, che vivono «sempre insieme», comprano «coi bezzi alla man», non vogliono nessuno alla loro tavola, così come non vanno «a scroccar da nissun»: e il loro amore si esprime nello sdegnato rifiuto della moglie di farsi *servire* da altri che da suo marito (II, 22-23).⁴⁵

Le battute della Dama e del Cavaliere suo marito scandiscono, nella rapida successione, la fretta di un divertimento che essi cercano quasi per dimenticarsi («dove andate? — Non lo so né men io»), il ritmo precipitoso della loro rovina («dice il fattore che non vi è fieno. — Si può vendere una carrozza. — Si venderà»). Il dialogo della buona moglie e del buon marito, ugualmente rapido, presenta le norme borghesi della vita domestica, comicamente esagerate nel senso dell'idillio.

Entrambe le scenette, nel fitto tessuto dialogico, stilizzano in «casi» esemplari e contrapposti una materia presente da gran tempo all'interesse e al giudizio del Goldoni, e valgono per il loro stesso voluto e polemico accostamento, a sottolineare l'importanza nel mondo goldoniano della nozione della famiglia: che rappresenta il baluardo dei *cittadini* non solo contro la corruzione e l'arroganza di certi patrizi, ma anche contro l'andazzo di certe mode d'Oltralpe, e segna quindi il limite di penetrazione delle idee *filosofiche*, la difesa e il trionfo di un *particolare* borghese, almeno nelle commedie scritte negli anni di lavoro per il Teatro Sant'Angelo (1748-1753), e nei due o tre immediatamente successivi.

5. IL TRAMONTO DELL'IDEALE MERCANTILISTICO E LA «VILLA»

Da quanto s'è detto, risulta che la coscienza di molti *cittadini* goldoniani riflette, accanto a preoccupazioni comuni a tutta la borghesia italiana

⁴⁴ Per la satira o l'aperta condanna dei *cavalieri serventi*, si vedano ad es. *L'Uomo prudente*, I, 16; *Il Cavaliere e la Dama*, I, 10; *Il geloso avaro*, I, 15; *La Vedova spiritosa*, IV, 3.

⁴⁵ Ne *La Dama prudente* (1751), un marito gelosissimo si sforza di convincere la moglie innamorata e fedele a farsi *servire* contro voglia da due cavalieri, per il timore di rendersi ridicolo, di passare per un uomo di poco spirito nelle *conversazioni* cittadine, qualora si opponga alla moda corrente. Alla fine l'infelice coppia lascia la città e va a cercare la pace e la felicità domestica in campagna, dove «non si usano cavalieri serventi», e «i mariti vanno colle loro mogli» (I, 12).

e al *terzo stato* francese,⁴⁶ un'esperienza tipicamente veneziana: i cui caratteri e limiti vanno collegati all'attività fondamentale di questi personaggi, la mercatura; alla sostanziale assenza, nella prima metà del Settecento, di rivendicazioni o velleità politiche nella borghesia veneta;⁴⁷ al fatto stesso che — cristallizzate le istituzioni di governo in forme secolari, e monopolizzate da una ristretta oligarchia, ridotti i rapporti con gli altri stati a una fitta e segreta azione diplomatica intesa a conciliare la neutralità della Repubblica con la sua reale soggezione all'Austria⁴⁸ — la storia della Dominante, in senso politico, si svolgeva senza scosse, povera di avvenimenti capaci di destare l'attenzione dei *sudditi* in generale, dei borghesi in particolare. Questi erano invece profondamente interessati alle vicende dell'economia nazionale, che restava per il momento l'unico teatro della loro ascesa. Si spiega quindi come le frequenti allusioni nelle commedie a problemi mercantili non solo costituiscano il richiamo ad una realtà che più di ogni altra gli spettatori veneziani possono capire, ma risentano della generale discussione su quella crisi commerciale veneta che la guerra di successione austriaca (1740-1748) aveva solo finito di aggravare e di rivelare.⁴⁹

Ne *La Guerra*, ispiratagli dal ricordo della campagna austriaca in Italia nel 1744,⁵⁰ Goldoni farà osservare al profittatore Polidoro: « Esclamano contro la guerra coloro che vedono desolare le loro campagne.... si lamen-

⁴⁶ Sulla formazione di un'ideologia borghese in Francia, esemplare per la genialità del metodo e la ricchezza dei risultati B. GROETHUYSEN, *Origines de l'esprit bourgeois en France*, t. I, *L'Eglise et la Bourgeoisie*, Paris, 1927.

⁴⁷ Cfr. PETROCCHI, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁸ Cfr. BERENGO, *op. cit.*, pp. 2-4.

⁴⁹ A parte le allusioni alla concorrenza straniera (attaccando la *moda* che faceva preferire gli articoli francesi a quelli nazionali, il G. pensa soprattutto alla situazione teatrale del suo tempo: *La Bancarotta*, II, 2; *Le Femmine puntigliose*, II, 8), si riflettono nelle commedie dei fenomeni precisi, legati alla crisi economica: i crescenti investimenti di capitali nell'industria da parte dei mercanti, e la lotta dell'iniziativa privata contro i *privilegi* monopolistici, ne *L'Adulatore* (II, 4); la simpatia che circonda i mercanti olandesi o inglesi stabiliti a Venezia, per il vantaggio derivante all'economia veneziana dall'afflusso di capitali stranieri (cfr. PETROCCHI, *op. cit.*, p. 61), ne *I Mercatanti* (III, 5); l'interesse che i mercanti, ridottisi a trafficare nel retroterra veneto, portano al commercio, e anche alla produzione dei grani (cfr. MIRRI, *Rassegna* ecc., in « Società » cit., pp. 174-175), ne *Il geloso avaro* (I, 3; II, 18); la tentazione, infine, per i mercanti meno scrupolosi, di ricorrere alla pratica infamante dell'usura, visto che « al giorno d'oggi si dura fatica a trovar da investire con sicurezza, e il denaro in cassa non frutta », ne *I Malcontenti* (II, 10: cfr. MOLMENTI, *op. cit.*, vol. III, p. 33).

⁵⁰ Cfr. *Mémoires*, II^e P., ch. XXXI. *La Guerra*, recitata nel 1760, porta sulle scene, con significativa violenza, il pacifismo e l'antimilitarismo della cultura illuminata settecentesca. I soldati rapinano allegramente i contadini (II, 1, 2). Gli ufficiali lasciano i pensieri ai generali, e in attesa di affrontare spavalidamente la morte, trascorrono in bagordi gli ozi del campo: si veda soprattutto la bizzarra figura del tenente d'artiglieria Don Cirillo, che attraversa la commedia *cantando e saltando* sulla sua gamba di legno (« che importa a me della gamba? Per il gusto di imboccare un cannone, darei dieci gambe »: I, 3), e incarna felicemente, nella sua frenesia di divertimento e di prodezze guerriere, l'incosciente *carpe diem* di questi soldati di mestiere. I fornitori dell'esercito, infine, si arricchiscono clinicamente e temono solo la tregua invernale della *campagna*: « Si ha da combattere colle nevi, col ghiaccio. Si hanno da vedere i soldati induriti dal gelo; le sentinelle hanno da diventar di cristallo. Gli uffiziali si provvederanno di buone pellicce, ed io ne ho fatto una tale provvista che spero di guadagnarvi più di mille zecchini » (III, 7: parole del commissario Polidoro).

tano della guerra i mercanti, che soffrono il danno dell'interrotto commercio...» (I, 5). Erano stati anni difficili per il governo veneto, indotto a una costosa e illusoria « neutralità armata » dalla preoccupazione di salvare dal passaggio di truppe straniere — o almeno dal saccheggio — il « grasso », l'« opimo » Polesine, che la Repubblica, notava lo stesso Goldoni nella sua corrispondenza ai Signori di Genova, « con tanta gelosia custodisce, sendo uno de' migliori patrimoni di questi patrizi ». ⁵¹ E l'aumento dei dazi già gravosissimi, col quale il governo cercava di compensare le spese, toglieva al porto di Venezia le ultime possibilità di resistere alla concorrenza non solo dei grandi empori stranieri, ma anche di Genova e Livorno, e specialmente, nel « golfo » stesso, di Trieste, che sotto l'impulso di Maria Teresa e del Kaunitz diventava il porto più capace e meglio attrezzato dell'Adriatico. ⁵²

Lo « scrittore di commedie » Goldoni non affronta questioni tecniche e scottanti come quelle della fiscalità veneta, o del contrabbando, che i mercanti ammettono e praticano comunemente per non pagare gli eccessivi dazi; ⁵³ ma, con un procedimento di individuazione artistica che gli è abituale, egli cala i termini del dibattito in uno scontro di uomini: e il sentimento dell'autore traspare dalla concorde avversione dei suoi personaggi borghesi per i *finanzieri*, cioè per i conduttori privati dei dazi concessi in appalto dal governo. Non c'è mercante dabbene che tratti amichevolmente un appaltatore di dazi, o che permetta alla figlia di sposare il figlio di un finanziere, per quanto ricco: una ricchezza accumulata perseguitando i mercanti deve finire così male e così rapidamente come è stata acquistata. ⁵⁴

Più in generale, nelle commedie scritte per il Teatro di San Luca, alle dipendenze dei fratelli Vendramin, affiorano le crepe che si vanno aprendo nell'edificio borghese della mercatura come attività ideale, fonte sicura di prosperità, quando sia esercitata onestamente. Ne *La buona Famiglia*, che è del 1755, non c'è più l'ottimismo di pochi anni prima:

Regolatevi così figliuolo, e non fallerete. Pochi negozi, ma sicuri: non intraprendete mai negozi nuovi con persone che non conoscete ben bene, e fidatevi poco di chi vi offre vantaggi grandi....

Volete veder chiaro il maggior de' pericoli? Quello che a noi suggerisce un negozio sì vantaggioso, perché non lo fa da sé? Qualche cosa c'è sotto. Io non soglio pensar male di nessuno; ma in materia di mercatura si vedono tanti cattivi esempi che il pensar male in oggi è diventata la prima massima del commercio. (I, 14).

Ormai il tema già così fertile dei mercanti sembra esaurirsi: la loro presenza, le loro virtù professionali non determinano più lo svolgimento delle

⁵¹ Lettera consolare del 9 febbraio 1743 (CIII nell'ed. del Municipio di Ven., vol. XXXVIII, p. 160).

⁵² Sulla crisi marittima e commerciale di Venezia verso la metà del '700, vedi R. CESSI, *op. cit.*, vol. II, pp. 211-212; per la concorrenza dell'Austria in particolare, PETROCCHI, *op. cit.*, pp. 8-19.

⁵³ Cfr. PETROCCHI, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁴ Si vedano *La Madre amorosa* (1754), I, 8; *Un curioso Accidente* (1760), II, 7.

commedie. Le preferenze del Goldoni si orientano verso nuovi argomenti, nuovi problemi, nello stesso senso delle soluzioni o dei rimedi che la società veneziana si illuse di poter opporre alla crisi del mercantilismo.

Ne *La Cameriera brillante*, Pantalone, stanco dei rischi e delle preoccupazioni della mercatura, dei dazi, dei debitori insolventi, compra delle terre e si ritira in campagna:

La vol comprar dei beni? Dove comprela? Chi ghe xe che voggia vender? Anca mi, per dirghela, aspiro a far qualche acquisto; ma, che sappia mi, nissun vende....

Mi m'ho ritirà fra terra, lontan dai strepiti, perché me piase la mia libertà.... (I, 5).

Come già nel consiglio dato ai nobili di interessarsi al commercio, Goldoni appare in anticipo sulla cultura « ufficiale » veneziana: « Lo spirito dell'agricoltura » — scriverà nel 1773 un giornale veneziano — « invade tutti gli spiriti; si parla per ogni dove di migliorazioni, di svegramenti; questo gusto divien pubblico ed arriva fin anche a noi. Si scrive da tutte le bande sull'arte georgica; tutti divengono agricoltori ». ⁵⁵

Mentre la rappresentazione dell'ambiente mercantile nasce da un'esperienza tutta veneziana, a spiegare l'interesse per la campagna in una serie di commedie scritte fra il 1750 e il 1760, conviene tener conto del soggiorno toscano del Goldoni (1744-1748). Che in Toscana Goldoni avesse ammirato la ricchezza delle coltivazioni, sappiamo dai *Mémoires*. ⁵⁶ Ed esercitando l'avvocatura nel centro agricolo di Pisa egli era venuto a contatto diretto coi problemi della campagna, giungendo alla conclusione che la loro soluzione interessava non solo i contadini e i padroni della terra, ma tutta la nazione. ⁵⁷

Tornato a Venezia, più assurda gli dovette sembrare l'inerzia della nobiltà veneta di campagna, l'anacronistica sopravvivenza nel retroterra di istituzioni feudali: si pensi a *Il Feudatario* (1752), dove il giovane giurisdicente, sorpreso a corteggiare le mogli dei montanari, è da essi bastonato di santa ragione; e solo i buoni uffici di Pantalone, da mercante divenuto affittuario, evitano un'aperta sollevazione nel feudo. ⁵⁸

⁵⁵ « Giornale d'Italia spettante alla scienza naturale, e principalmente all'agricoltura, alle arti e al commercio », t. IX, Venezia, 1° maggio 1773.

⁵⁶ *Mémoires*, I° P., ch. XLVIII.

⁵⁷ Cfr. *Mémoires*, I° P., ch. L (*Cause intéressante à Pise*).

⁵⁸ Per questi mercanti-affittuari, dei quali « si nota assai presto la presenza nelle campagne venete », vedi MIRRI, *Rassegna ecc.*, in « Società » cit., pp. 174-175. Ne *Il Feudatario*, meriterebbero un'analisi a parte le figure dei contadini *sindaci* e *deputati* della Antica e Magnifica Comunità: personaggi che risentono ancora, per qualche aspetto, della tradizionale satira dei villani, e sui quali pesano indubbiamente le stilizzazioni del teatro comico francese, e forse l'esempio dei *Ciapi* di G. B. FAGIOLI; ma che riscuotono d'altra parte l'interesse e la simpatia del G.: « Sarebbe un far torto agli abitanti della campagna il non crederli degni di comparir sulla scena.... Formano anch'essi una parte della Società umana, ed è quella tal parte alla quale abbiamo grandissima obbligazione, e che è forse la più necessaria, e la meno fastidiosa di tante altre. Non sono assolutamente da disprezzarsi, né in ordine alla natura, né in ordine alla società, poiché malgrado all'educazione, alla quale la Provvidenza li ha destinati, hanno anch'essi la loro filosofia, e sono suscettibili di tutte quelle passioni.... delle quali vorrebbero i cittadini avere il Jus privativo » (*L'Autore a chi legge*). Da segnalare, a titolo

Intanto, il « ritorno alla campagna » stava diventando un tema comune a tutta la pubblicistica veneta: l'importazione dei prodotti necessari alla Dominante — che rappresentava ormai la principale attività portuale veneziana — non trovava più un compenso nel volume totale degli scambi, e già questo squilibrio faceva sentire la necessità di un'economia fondata sui frutti della propria industria e del proprio suolo, dipendente il meno possibile dall'importazione di prodotti stranieri. Ma il ritorno alla campagna corrispose soprattutto all'abbandono che la classe dirigente « aveva compiuto dell'attività commerciale e marittima; poiché i rischi superavano i profitti essa aveva preferito investire i propri beni in attività più proficue, e precisamente nell'investimento terriero ».⁵⁹

Tuttavia, una volta di più, il patriziato veneto non fu all'altezza del problema: « Troppo questa aristocrazia amava quel 'tono di vita morbida' a cui si era assuefatta. Ed anche per questo è assai diversa l'importanza di ciò che si discute in tante accademie venete, in confronto a quanto succede in quell'unica Accademia dei Georgofili, istituita a Firenze, dove le discussioni tecniche corrispondevano ad un orientamento assai più diffuso dei nobili proprietari verso l'amministrazione delle loro terre e dove si impostano coerentemente tutti i problemi di politica economica che interessano il loro sviluppo, la libertà del commercio, la libertà della proprietà, lo scioglimento della mano-morta, l'abolizione dei fedecommissi e così via ».⁶⁰

Così, mentre l'importanza economica della campagna trovava un riconoscimento ufficiale del governo veneto nell'istituzione dei *Deputati all'Agricoltura* (1756), il Goldoni, ospite in villa, specie l'estate, dei suoi numerosi protettori e ammiratori patrizi,⁶¹ poteva rendersi conto *de visu* che in sostanza, nei nobili veneziani, la coscienza del problema non si traduceva in lucida attività, ma restava piuttosto — come ha scritto recentemente uno storico — « sul piano della constatazione o del desiderio platonico ».⁶²

Ancora nei primi anni della *riforma*, il mito settecentesco della bella semplicità e libertà campestre — idillico termine di confronto per la corruzione della città — aveva trovato un'eco sincera in qualche commedia.⁶³ Alcuni anni più tardi, in bocca ai nobili proprietari che vivono nell'ozio e di tutto

di curiosità, il giudizio entusiastico sulla commedia dell'italianista sovietico A. K. GIVELEGOV, *Carlo Goldoni e le sue commedie*, prefazione a un'antologia goldoniana in russo, trad. in « Rassegna sovietica », a. IV, n. 9, settembre 1953, pp. 9-32.

⁵⁹ PETROCCHI, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁰ MIRRI, *Rassegna cit.*, p. 174.

⁶¹ Da ricordare, ad es., il lungo soggiorno del G. a Bagnoli nel Padovano, durante il quale il commediografo compose per il patrizio che lo ospitava, conte L. Widmann, e per i suoi nobili compagni di villeggiatura, tutti dilettanti di teatro, parecchi *scenari* di argomento campagnolo (cfr. la Dedicà de *Il Prodigio* a P. Priuli, e *Mémoires*, II^e P., ch. XXIV).

⁶² MIRRI, *Rassegna cit.*, p. 176.

⁶³ Si vedano ad es. il tema delle montagne bergamasche nei discorsi del semplice Zanetto de *I due Gemelli veneziani* (1748), I, 7; III, 5; o i patriarcali costumi di Anselmo « mercante di montagna » — « un omo che va alla bona » — ne *La Donna volubile* (1751), I, 6, 8, 19.

si curano meno che di agricoltura, il motivo della semplicità campestre si tinge chiaramente di ridicolo:

DON MAURO: Oh campagna, campagna.... che tu sia benedetta....
Ogni giorno si vede qualche novella erbetta....
Qua spunta un fior.... là un frutto.... qua, sì signor, l'ortica.
Oh campagna, campagna.... che il ciel ti benedica.

Pensava.... meditava.... sì signor, fra di me
Che.... non vi è della villa.... più bel piacer non vi è.
Mi figuro i villani, che levan di buon'ora.
Oh, sarà il bel piacere.... levarsi coll'aurora.

ALBERTO: No la gh'ha mai sto gusto?

DON MAURO: Io no, perché mi piace....
Star a goder in letto, sì signor, la mia pace.

(*L'Amante di se medesimo*, 1756, I, 6 e 7)

(e quando Don Ferdinando, signore feudale del luogo, chiede dopo una lunga assenza a Don Mauro:

Ditemi, com'è andata quest'anno la ricolta?
Dell'uva in su le viti speriam ne sia di molta?).

DON MAURO: Dirò.... l'uva quest'anno.... può darsi.... sì, signore....
La stagione.... ha piovuto.... è maggiore e minore....
L'altr'anno.... s'è anche fatto.... si può sperar.... così....
Con un poco di caldo.... il vin.... non s'incari....
I contadini dicono.... ma.... mi capisce.... sono....
Eh, non ci sarà male.... se ne farà del buono....
Oh, un buon bicchier di vino.... un vin da galantuomo,
M'intende? sì signore.... è la vita dell'uomo.

(*Ibid.*, IV, 7).

Nei discorsi di Don Mauro è seguito genialmente il degenerare di un tema serio ad argomento di moda, a distratta suggestione letteraria: e da questo scaturisce la loro comicità.

La stessa commedia illustra le conseguenze di una cattiva amministrazione. Ne *Il Feudatario*, il mercante Pantalone si arricchiva senza rubare, ed era anzi il mentore, l'alleato del frivolo marchesino. Ne *L'Amante di se medesimo*, durante una lunga assenza del Marchese dal feudo, un *commissario* fa mercato della giustizia e un *ex-finanziere* che ha in affitto le rendite ruba a man salva e pensa di « comprare anche il Castello » (« E non sarebbe mica un caso straordinario, Che un agente si alzasse, cadendo il feudatario »: I, 7).

Ne *La Cameriera brillante* il nobile e spiantato Ottavio cerca di farsi invitare da Pantalone in un suo *casino*:

PANTALONE: Qua da mi mo, védela, se magna fasiòi, carne de manzo, polenta....

OTTAVIO: Benissimo: vero pasto da campagna.... A me piace in campagna la libertà, la confidenza.... Quando voglio stare con magnificenza, vado nei miei palazzi, nelle mie ville. Mi diverto coi miei giardini, colle mie fontane, colle mie cacce riservate....

Amo piuttosto questa vostra semplicità. Qualche volta mi trattengo assaissimo volentieri con i miei pastori, con i miei villani. (I, 5).

In questo caso, evidentemente, la satira del cavaliere in campagna rientra in quella più generale della nobiltà impoverita e ridicola. Se non che, nella stessa commedia, Florindo, ricco, di gusti semplici e democratici,⁶⁴ risulta figura non meno comica di Ottavio:

CLARICE: V'impiegherete... nella coltura delli terreni.

FLORINDO: Queste sono cose che le lascio fare ai villani...

CLARICE: Fatemi la finezza di dirmi che cosa fate, come impiegate quelle ore che non vi vedo.

FLORINDO: Io le impiego benissimo. Vado a letto col sole e col sole mi levo. M'alzo e fo una girata per i miei poderi. Vado intorno ai fossi, porto meco del pane e do da mangiare ai ranocchi. Mi piace andar in un prato a cercar il trifoglio da quattro foglie. Mi fermo nella stalla de' bovi perché mi piace, assaissimo quell'odore. Mi diverto in vedere i villani a lavorar i campi, a potar le viti. Starò, per esempio, tre ore a pranzo col mio gastaldo, e ho piacere quando lo vedo ubriaco. Il giorno gioco alle pallottole da me solo... Non da fastidio a nessuno e non mi importa che nessuno si curi neanche di me. (*Ibid.*, I, 9).

La patetica distrazione di Don Mauro, la spagnolesca affettazione di Ottavio, la zotica stravaganza di Florindo, appaiono forme diverse di una stessa aberrazione, di fronte al problema di una saggia amministrazione della proprietà terriera.⁶⁵ La strada per migliorare le culture e aumentare le rendite non è quella di intenerirsi sulla novella erbetta, ma neppure quella di dar da mangiare ai ranocchi e di ubriacare il proprio gastaldo.

Questa rappresentazione dei nobili in campagna, che ritorna ne *Il Cavaliere di spirito* (o sia *La Donna di testa debole*, 1757), sembra la scettica risposta del Goldoni all'esortazione delle Accademie di Agricoltura e degli economisti veneziani: «Si applichi dunque all'agricoltura la Nobiltà che non ha vocazione alla guerra».⁶⁶ Manca, nelle commedie sulla nobiltà in villa, l'indignazione con cui il Goldoni aveva sottolineato ogni atteggiamento ozioso, ogni gesto arrogante dei *cavalieri* al tempo delle sedici commedie: e manca altresì la possibilità di riscatto concessa al cavaliere di buon gusto fattosi mercante e socio di Pantalone. La moralità del lavoro, dell'incremento al pubblico bene, non trova più un'illustrazione positiva, resta sottointesa nella satira, che si fa più distaccata: le punte polemiche si

⁶⁴ «Per me vi dico che tutte le donne son donne» (I, 10); «Tutti gli uomini sono compagni. Io amo tutti, ma non posso soffrire la soggezione» (II, 11); e parlando con la cameriera: «Fò più stima di voi, che di quante cuffie vi sono» (II, 13).

⁶⁵ Tra il 1755 e il 1760, il riflettersi di questo tema «economico» nel mondo teatrale veneziano non si limitò alle sole commedie goldoniane. Il 10 dicembre 1757 fu recitato al teatro di S. Giovanni Grisostomo *Il Gentiluomo fattore in villa*, ossia *Il Fattor-gentiluomo*, di DOMENICO CAMINER, ammiratore del G. e futuro fondatore e direttore del «Giornale Enciclopedico», il periodico veneziano che costituirà, a partire dal 1774, il massimo strumento di diffusione delle idee illuministiche nel Veneto (cfr. BERENGO, *op. cit.*, pp. 177-178, e la nota bibliografica a p. 153).

⁶⁶ A. ZANON, *Lettera sull'agricoltura* diretta a Msr. F. Florio nel luglio 1760 (Udine, 1884). Per le Accademie, cfr. MIRRI, *Rassegna cit.*, p. 174.

smussano nel divertimento di una lucida contemplazione. Lo vediamo compiutamente ne *L'Apatista* (o sia *L'Indifferente*, 1758), dove la crisi del commercio come attività esemplare dei cittadini e il conseguente fascino della vita agreste, si traducono sul piano etico e psicologico nell'ideale del cavaliere saggio, indifferente alle passioni, che vive ritirato in campagna. Al laborioso impegno dei *mercanti* sembra così contrapporsi l'*otium* cavalleresco dell'*apatista*, lontano dalle responsabilità e dalle attività logoratrici: significativo ideale, dove entra, con un pallido riflesso del mito settecentesco dell'uomo che riesce a vivere in perfetta serenità, imperturbabilmente *secondo ragione*, anche la rinuncia a quella operosa filosofia i cui vantaggi Goldoni aveva cercato di mostrare ai patrizi, ma che ora, con tutta la sua buona volontà riformistica, egli non riesce più a immaginare incarnata nella nobiltà veneziana.⁶⁷

6. LE TENDENZE «LIBERALI» DELLE ULTIME COMMEDIE BORGHESI, E IL «POPOLO MINUTO»

Il decennio dal 1750 al 1760 vede maturare non solo i mezzi artistici del Goldoni, ma anche i suoi giudizi sulla società veneziana contemporanea. I viaggi nelle città italiane durante la chiusura estiva dei teatri della Dominante,⁶⁸ le amicizie tra la nobiltà colta e tra i francesi e gli inglesi che passano per Venezia o vi si stabiliscono⁶⁹ allargano gli orizzonti dell'espe-

⁶⁷ Il tema della *villa* e i suoi sviluppi nell'ambiente borghese, andrebbero seguiti nella serie di commedie che il G. dedicò alla moda del villeggiare: *I Malcontenti* (1755), *La Villeggiatura* (1756), e la nota trilogia del 1761: *Le Smanie per la V.*, *Le Avventure della V.*, *Il Ritorno dalla V.* Se non che, dovendo scegliere per ragioni di brevità, si è preferito insistere sulle comm. meno note. Basti osservare qui che le stesse *Smanie* — la cui fortuna teatrale è considerevole anche oggi, in virtù specialmente della protagonista Giacinta, una delle figure femminili più vive, e complesse del teatro goldoniano — erano gustate dai contemporanei del commediografo soprattutto per l'intenzione polemica che il G. sottolinea nei *Mémoires*: «C'est là où nos ancêtres n'alloient que pour recueillir leurs biens, qu'on va aujourd'hui pour les dissiper» (II^e P., ch. XXIII). D. CAMINER, nella sua cronaca teatrale delle *Smanie*, scrive infatti: «L'Autore ha sparso tutto quel ridicolo che purtroppo hanno le villeggiature d'oggi, nelle quali non il respiro di aria aperta, e migliore di quella della città, non una attenzione a' propri interessi rurali, ma una dissipazione di corpo, di forza, e danni forse maggiori ne sono il frutto» («Giornale Enciclopedico», t. I, gennaio 1774). Del resto, la tentazione di Giacinta, il suo irragionevole amore per Guglielmo, appare un caso particolare della generale follia che trascina questi mercanti a imitare i grandi: e ne *Il Ritorno dalla Villeggiatura* la vittoria di Giacinta sulla propria passione, la decisione di Leonardo suo sposo di metter riparo ai debiti e di viver modestamente del frutto dei suoi *beni*, segnano come un risveglio dal delirio senza allegria de *Le Avventure della V.*, un ritorno alla moderazione e alla ragionevolezza borghese.

⁶⁸ Come è noto, la stagione teatrale d'autunno cominciava di solito a Venezia il primo lunedì d'ottobre e finiva il 15 dicembre; quella di *Carnovale* si apriva la sera di S. Stefano (26 dicembre) e durava fino al mercoledì delle Ceneri. Per i viaggi del G. a Torino, Milano, Bologna, Roma, ecc., cfr. il paragrafo *Memorie con le date corrette* in A. DELLA TORRE, *Saggio di una bibliografia delle opere intorno a C. G.*, Firenze, 1908; e, beninteso quanto scrive il G. nei *Mémoires* e nelle lettere.

⁶⁹ Tra gli amici italiani del G., da ricordare almeno Pietro Verri, Gian Rinaldo Carli (cfr. Dediche de *Il Festino* e de *Il Poeta fanatico*, e *Mém.*, II^e P., ch. XXXII), e

rienza goldoniana, forniscono al commediografo gli strumenti per interpretare più lucidamente la crisi del regime oligarchico veneto.

A partire dalla metà del secolo, a questa crisi corrisponde un sensibile irrigidirsi delle strutture politiche, la mobilitazione, in un estremo tentativo di resistenza, di tutte le energie conservatrici. « Da iniziale movimento dei gruppi ecclesiastici l'offensiva contro gli *spiriti forti* si trasforma così in atteggiamento immane e usuale dell'opinione pubblica tradizionalista ». Ne risulta un progressivo ristagno della vita culturale, tanto che « negli ultimi decenni del secolo la sempre più agguerrita polemica conservatrice farà diradare e scomparire dalle scene venete figure simili al goldoniano filosofo inglese che attraverso lo studio si è formato alla più paziente comprensione delle cose umane ».⁷⁰

Intorno al 1760 né la satira dell'albagia e dei pregiudizi di certi nobili, né il richiamo dell'aristocrazia a una vita attiva, interessano più il Goldoni, e i cavalieri — almeno come personaggi polemici o edificanti — spariscono dalle sue commedie.⁷¹ Nella misura in cui avverte lo sfacelo del patriziato, e par non credere più a « un graduale innesto di riforme su di un terreno già predisposto », ⁷² il Goldoni torna alla rappresentazione dell'ambiente borghese veneziano con animo mutato.

Il vecchio costume che poggiava su poche e solide nozioni — puntualità, reputazione, onesto guadagno, quiete domestica — ormai non basta: il borghese deve acquistare nuove virtù, socievolezza, liberalità, « umanità »; deve cioè prepararsi ad ereditare un certo costume mondano, delle disposizioni *politiche* proprie fino allora della nobiltà.

Alla luce di queste intuizioni, nelle commedie del biennio 1760-1762, il problema di una morale borghese più moderna, isolato nella sua importanza, è affrontato con maggior fermezza: allora, paradossalmente, la crisi politica del patriziato veneto si ripercuote sul sistema di vita dei mercanti goldoniani, che appare improvvisamente superato; e gli ultimi eroi del *particolare borghese* — Sior Todero, i *rusteghi* —, diventano ora veramente dei personaggi *da commedia*. In un famoso dialogo de *I Rusteghi* (1760), riconosciamo subito, esposte in formule letteralmente identiche, quelle massime

il Senatore bolognese Francesco Albergati Capacelli, intermediario dell'amicizia tra il G. e Voltaire (del quale l'Albergati tradusse le tragedie): cfr. le lettere del G. all'Albergati nel vol. XXXIX dell'ed. del Mun. di Ven., e E. MASI, *La vita, i tempi, gli amici di F. Albergati*, Bologna, 1878. Per gli amici stranieri del G., oltre all'epistolario goldoniano nei citati voll. XXXVIII e XXXIX delle *Opere complete*, si vedano le Dediche de *Le Morbinose* a Gabriele Cornet, negoziante lionese stabilito a Venezia, intimo del G., e specialm. de *Il Filosofo inglese* al Console britannico Smith: « Non vi è paese del quale io ricerchi con maggiore avidità i Viaggiatori, oltre quello dell'Inghilterra; leggo le opere inglesi tradotte con un piacere infinito ».

⁷⁰ BERENGO, *op. cit.*, p. 164.

⁷¹ Si pensi all'innocua compitezza del Conte Riccardo, onesto *servente* di Felice ne *I Rusteghi*.

⁷² BERENGO, *op. cit.*, p. 189.

che Argentina e Traccagnino avevan presentato ne *La Cameriera brillante* come il talismano della felicità familiare: ⁷³

MAURIZIO: Poverazzi! ghe védeli drento del nostro cuor? Crédeli che no ghe sia altro mondo che quello che i gode lori? Oh compare, el xe un bel gusto el poder dir gh'ho el mio bisogno, no me manca gnente, e in t'una occorrenza posso metter le man su cento zecchini!

LUNARDO: Sior sì, e magnar ben, dei boni capponi, delle bone polastre, e dei boni straculi de vedèlo.

MAURIZIO: E tutto bon e a bon marcà, perché se paga de volta in volta.

LUNARDO: E a casa soa; senza strepiti, senza sussurri.

MAURIZIO: E senza nissun che v'intriga i bisi.

LUNARDO: E nissun sa i fatti nostri.

MAURIZIO: E semo paroni nu. (I, 5).

Se non che in Lunardo e in Maurizio le vecchie massime mostrano la corda, sono indizio di chiusura mentale e di intolleranza: «E tutto xe causa la libertà», dirà Lunardo lamentando la licenza del suo tempo (II, 5). E comici risultano ormai certi scrupoli e certe preoccupazioni:

Se tratta de onor, se tratta, vegnimo a dir el merito, de reputazione de casa mia. Un omo della mia sorte. Cossa dirai de mi? cossa dirai de Lunardo Crozzola? ⁷⁴

Non c'è più traccia, qui, di quel moralismo programmatico che dieci anni innanzi era approdato a una distinzione netta fra personaggi positivi e negativi, o alla compiaciuta predicazione di tanti Pantaloni e di Ridolfo (ne *La Bottega del caffè*): i *rusteghi* non sono condannati nel nome di principi astratti, immobili, ma appaiono piuttosto superati dal ritmo della storia, che rende vana e comica la loro ostinata difesa di un costume propugnato in sostanza dallo stesso Goldoni ancora pochi anni prima.

Nelle vecchie commedie dei mercanti, i giovani e le donne erano stati sacrificati, anche artisticamente, alla condotta esemplare imposta e incarnata da Pantalone: tanto che le più felici figure femminili eran nate allora nei panni delle servette, o in «terra di nessuno» — nell'ambiente pubblico e segreto insieme del Caffè, della Locanda.⁷⁵ Ora, la nuova liberalità bor-

⁷³ Per le *massime* di Argentina e Traccagnino vedi p. 652.

⁷⁴ Come ne *I Rusteghi* la diffidenza per le *pratiche*, la difesa a oltranza dell'intimità casalinga, così in *Sior Todero* è esasperato in forme tiranniche il senso borghese della proprietà, che diventa egoismo, avarizia, illusione di poter vivere eternamente (vedi spec. I, 7). Su *La Casa nova*, *I Rusteghi*, *Sior Todero Brontolon* pagine di grande acutezza ha scritto N. SAPEGNO, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze, 1957, vol. II, pp. 533-535. Il capitolo del *Compendio* su Goldoni (pp. 521-540) costituisce del resto la migliore trattazione d'insieme che possediamo sul teatro goldoniano.

⁷⁵ Si pensi alle *servette* protagoniste de *La Donna di garbo* (1743), e de *La Serrà amorosa* (1752), che precedono *La Locandiera* (1753), e all'Argentina de *La Cameriera brillante*, che la segue (1754). Mirandolina, il personaggio più riuscito della serie, che riunisce in sé la libera malizia della servetta senza essere sfacciata, la grazia e il talento mondano della gentildonna senza essere corrotta, e — nel finale della commedia — il giudizio della borghese senza essere pedante, incarna un ideale femminile goldoniano più complesso e contraddittorio dell'ideale maschile espresso dai *cortesani* e dai Pantaloni.

ghese si esprime e si attua in termini positivi proprio nei giovani e nelle donne: in *Sior Todero Brontolon* (1762), Fortunata convince Marcolina a permettere che sua figlia e il *novizzo* Meneghetto si vedano prima che il contratto di nozze sia chiuso:

Eh! via cara ela, che *al dì d'ancuo* le se vede le putte. No se sta più sui rigori, no; le se vede. (I, 3, corsivo mio).

E allo stesso modo, ne *I Rusteghi*, Felice conclude la sua *arenga*:

Gh'avé una fia sola, e gh'avé cuor de sacrificarla?... Seu seguro, *vegnimo a dir el merito*, che el gh'abia da piàser? e se nol ghe piasesse? Una putta arlevada alla casalina con un mario fio d'un pare selvadego, sul vostro andar, che vita doveràvela far? Sior sì, avemo fatto ben che i se veda. (III, 2).

Così, la critica del vecchio costume si fa consapevole:

I xe cussì sta zente: co no i roba, co no i zoga, co no i fa l'amor, ghe par de esser oracoli de bontà. Da resto all'avarizia i ghe dise economia, alla superbia i ghe dise ponto d'onor, e all'ustinazion parola, pontualità. Poveri alocchi! Ghe vol altro per esser zente da ben! Ghe vol bon cuor, sora tutto bon cuor. Amar el so prossimo, voler ben al so sangue, giustizia con tutti, carità per tutti.... (*Sior Todero*, II, 14, Marcolina).

I principi dell'uomo *prudente* son diventati fissazioni da *rustego*: non più virtù, ma astinenza dall'eccesso che tende all'eccesso opposto.

Mentre l'aristocrazia si rivela sempre più incapace a reggere le sorti della Repubblica, la borghesia deve aspirare a una partecipazione più cordiale e attiva alla vita della società: «siè un poco più civili, trattabili, umani», dice ai rusteghi la *desmestega* Felice (III, 5).

L'ultimo ideale goldoniano è quello del cittadino di buon cuore che si guarda intorno, discute, possiede un senso nuovo e generoso dei rapporti sociali. Non c'è ancora, in questo, la minima coscienza rivoluzionaria: ed anzi, agli occhi del commediografo, il sacrificio della *prudenza* antica sull'altare di una nuova *civiltà* non è scevro di tentazioni e di pericoli; la perplessità del Goldoni è evidente, ad esempio, nel ciclo delle *Villeggiature* (1761), dove la lucida femminilità di Felice diventa raziocinante patema e capriccio in Giacinta, e la dignità borghese di Marcolina e Meneghetto, smania di gareggiare in Leonardo e Guglielmo. Tuttavia l'evoluzione «liberale» dell'ambiente borghese veneziano, che il Goldoni abbozza appena in queste commedie degli anni 1760-1762, sta all'inizio di un processo educativo, al termine del quale l'effimera Repubblica democratica del '97 recluterà la maggior parte dei suoi sostenitori «giacobini» nelle file dei professionisti e dei mercanti.⁷⁶

Gli anni in cui la fiducia del Goldoni in una prospettiva riformistica — cioè in un possibile «paternalismo illuminato» veneto — sembra sce-

⁷⁶ Cfr. BERENGO, *op. cit.*, pp. 259-270.

mare, vedono d'altra parte un graduale approfondirsi del filone più decisamente popolare del suo teatro. Intorno al 1755, quando la concorrenza del Chiari e le esigenze di cassetta del Vendramin lo inducono a imbastire le note tragicommedie esotiche,⁷⁷ e comunque a cercare il successo in composizioni pittoresche e movimentate, Goldoni riprende lo studio degli ambienti e dei personaggi popolareschi che già avevan servito, nelle commedie più antiche, a conferire uno sfondo realistico — o meglio *di colore* — alla più seria vicenda dei protagonisti borghesi,⁷⁸ o semplicemente a lusingare il pubblico, contento di ritrovare « in commedia » gli aspetti più simpatici e noti della vita dialettale veneziana.⁷⁹ Nascono così *Le Massere*, *Le Donne de casa soa*, *Il Campiello* (1755-1756), nelle quali una sapiente orchestrazione da opera buffa sembra trascendere, risolvendola in ritmo e musica, l'evidenza quasi naturalistica dei particolari. Se non che, proprio in queste commedie « carnevalesche », lo « stile bassissimo » di *femene* e *massere* perde a tratti il suo carattere di curiosità, e attraverso il « preciso costume » della « gente bassa »⁸⁰ affiorano e si effondono i sentimenti, fino all'elegia, come in un dialogo fra padrona e serva ne *Le Donne de casa soa*:

ANZOLA: Ma cossa fa quel tempo in camera serrada?

LAURA: Vago un pochetto in letto, stago là là despoggiada,
Discorro da mia posta, zavarìo e vago drio,
Pensando co gh'aveva al mondo mio marìo,
Che el giera tanto bon, che el me voleva ben,
Che co me lo recordo le lagreme me vien.

ANZOLA: Vint'anni che l'è morto, no la ve xe passata?

LAURA: Me l'arrecordo ancora povera disgraziada.
È su l'ora brusada co penso che el vegniva....
Anca mi qualche volta me sento che son viva.⁸¹ (II, 2).

A poco a poco, la ricchezza psicologica e affettiva, la *dignità* del popolino sono scoperte e proclamate nell'ambito di una nuova, spontanea fidu-

⁷⁷ Sulle tragicommedie esotiche (*La Sposa persiana*, *La Peruviana*, *L'Ircana in Iulfa*, ecc.: almeno una all'anno a partire dal 1753), cfr. *Mémoires* II^e P., ch. XVIII-XX, e il citato lavoro della Ortiz. Sul Chiari, F. SOMMI-PICENARDI, *Un rivale del Goldoni: l'abate Chiari e il suo teatro comico*, Milano, 1902.

⁷⁸ Si vedano ad es. certe battute di Smeraldina, la giovane lavandaia protetta da Momolo cortesan, personaggio di scarsa consistenza psicologica, a parte la mutevole e interessata civetteria: « Strussio co fa una cagna, e no me avanzo mai de comprarme né una traversa né un fazzoletto da collo.... A far la lavandera al dì d'ancu se vadagna poco; va mesi bezzì in legne e in saon, e fina l'acqua bisogna comprar » (*L'Uomo di mondo*, I, 13).

⁷⁹ Cfr., nei *Mémoires*, le riflessioni sui *cortesiani* (I^e P., ch. XL) e sui gondolieri (II^e P., ch. II). Per i gondolieri de *La Putta onorata*, anche la *Lettera dell'Autore al Bettinelli* premessa alla prima stampa della comm. (t. II della ed. Bettinelli, Venezia, 1751).

⁸⁰ Prefazione a *Le Massere* dell'Autore a chi legge.

⁸¹ Cfr. A. MOMIGLIANO: « quella romantica e umanitaria scena sperduta ne *Le donne de casa soa*, in cui è ritratta la vecchia fantesca che, nell'ora libera dal duro servizio.... fantastica e ritorna col pensiero a quand'era ancor vivo suo marito.... » (*Storia della letteratura italiana*, Milano-Messina, 1953⁸, p. 342): dove l'arbitrarietà di quel *romantica* — tipica definizione « di gusto » — si sconta subito dopo in *sperduta*.

cia nei valori umani, per cui distinzioni e gerarchie tradizionali si troveranno a un certo punto eluse di fatto, senza bisogno di confutazioni polemiche. Lungo questa linea infatti, il Goldoni arriva alla piena umanità de *Le Baruffe Chiozzotte* (1762), i cui personaggi sono tanto più vivi quanto meno somigliano alle dame e ai cavalieri, quanto più appaiono lontani, nei moti dell'animo e nel linguaggio, dai vecchi eroi della letteratura e del teatro letterario. Si pensi a quanto dice Pasqua a Titta Nane che vuole *licenziare* Lucietta:

Mo no, Titta Nane, mo no, che la ve vol tanto ben! che co la ve vede andar in mare, ghe vien l'angossa. Co vien suso dei temporal, la xe mezza matta; la se stremisse per causa vostra. La se leva suso la notte, la va al balcon a vardar el tempo. La ve xe persa drio, no la varda per altri occhi che per i vostri. (II, 3).

Ne *Le Baruffe* meglio ancora che nelle commedie borghesi si comprende come l'apparente incapacità o rinuncia goldoniana a dipingere contrasti morali più forti, passioni più tese, sia in realtà un rifiuto sistematico della *tragedia*, un arrestarsi voluto sull'orlo del dramma: dramma che difficilmente avrebbe potuto articolarsi e prender vita sui palcoscenici italiani del Settecento, come qualcosa di diverso dal *melodramma*, da un'effusione lirica di sentimenti idealizzati e proiettati su uno sfondo eroico più o meno convenzionale, per la blanda edificazione e il musicale diletto di un pubblico *sensibile*. Una rappresentazione della vita comune, del mondo contemporaneo, nella quale un pubblico vario e vivo potesse riconoscersi, doveva essere e restare comica:

I Teatri d'Italia sono frequentati da tutti gli ordini di persone; e la spesa è sì mediocre, che il bottegaio, il servitore ed il povero pescatore possono partecipare di questo pubblico divertimento.... Io aveva levato al popolo minuto la frequenza dell'Arlecchino; sentivano parlare della riforma delle Commedie, voleano gustarle; ma tutti i caratteri non erano adattati alla loro intelligenza: ed era ben giusto, che per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i Nobili e come i Ricchi, facessi delle commedie nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti, e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù. (*Le Baruffe Chiozzotte*, L'Autore a chi legge).

Quand je parle de la vertu, je n'entends pas cette vertu heroique, touchante par ses désastres, et larmoyante par sa diction.... les malheurs des Héros tragiques nous interessent de loin, mais ceux de nos égaux doivent nous toucher davantage.⁸²

Le commedie del biennio 1760-1762 furono le ultime battute di una discussione che da vent'anni il Goldoni andava conducendo coi suoi spettatori. Discussione risolta sempre più spontaneamente e felicemente nei modi di un linguaggio teatrale, del quale i comici dell'arte avevan potuto fornirgli soltanto certi schemi *grammaticali*: ma non per questo meno motivata e sti-

⁸² *Mémoires*, II^e P., ch. III. E tra i *malheurs de ses égaux*, al G. interessano quelli comici, o comunque *curabili*, frutto meritato e salutare di un'aberrazione momentanea: « tutto è suscettibile di commedia, fuorché i difetti che rattristano, ed i vizi che offendono » (Prefazione a *Le Baruffe Chiozzotte* dell'Autore a chi legge).

molante. Oggi una conoscenza storica del Settecento veneto fondata su ricerche rigorose e spregiudicate⁸³ permette di apprezzare la sensibilità con cui il commediografo intuì il movimento della società veneziana, la lucidità con cui cercò di fissare, in seno a una « plebe » che ufficialmente risultava ancora composta da « bottegai, artigiani, marinai, e simili, ed i possidenti, mercatanti, medici, esercitanti arti liberali, ed altre persone educate civilmente », ⁸⁴ la fisionomia morale e i compiti del gruppo borghese al quale egli apparteneva.

Così, se non altro, una lettura sociologica del teatro goldoniano serve a rifiutare l'immagine di un Goldoni indifferente e « superficiale » ⁸⁵ come l'altra, opposta, di un Goldoni pregiacobino e cosciente apostolo di rivoluzione.

Cercando di assumere nelle commedie la sua società così com'era, di assecondarne il progresso prospettando solo quelle soluzioni che gli parevan commisurate alla cultura del suo pubblico, il Goldoni approdò invece a un risultato davvero rivoluzionario sul terreno della tradizione retorica e aulica del teatro letterario italiano: dove personaggi come Lunardo e Felice, Titta Nane e Lucietta, operano una frattura e aprono un capitolo nuovo, nella misura in cui sostituiscono le loro modeste preoccupazioni, la loro umanità e plausibilità quotidiana e media, alla scontata, patetica nobiltà di Amalasunta o di Didone.

Non si fa una scoperta osservando come la formula cara all'autore veneziano, di « riforma della commedia », risulti in realtà inadeguata a definire l'opera goldoniana, imponente costruzione da parte di un poeta *di mestiere*, di un teatro *per il pubblico*, forma di comunicazione culturale che per la sua consapevolezza e la sua portata non trova precedenti nella letteratura italiana.

Se la nozione di riforma implica un rapporto col passato, con quanto già esisteva, si può attribuire piuttosto un senso « riformatore » all'attività teatrale del Goldoni, qualora la si inserisca in una storia del costume intel-

⁸³ Inutile sottolineare quanto preziose e stimolanti per il nostro studio siano state le documentate, intelligenti analisi storiche del Petrocchi e del Berengo, nei lavori ripetutamente citati, e le osservazioni dei loro più seri recensori.

⁸⁴ A. LAMBERTI, *Memorie degli ultimi cinquanta anni della veneta repubblica*, Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, Manoscritti ital., classe VII, cod. 1454 (9345), f. 18 recto.

⁸⁵ Tra i critici che hanno parlato, in termini più o meno recisi, della « superficialità » del Goldoni, è significativo, e non solo per l'autorità dello studioso, il caso di A. MOMIGLIANO. Nei vari scritti sul teatro goldoniano, fusi più tardi nel capitolo sul Goldoni della *Storia della letteratura italiana* (Milano-Messina, 1953⁸, pp. 328-342; per i precedenti lavori goldoniani del M., vedi l'annessa bibliografia, pp. 342-343), il Momigliano descrive e analizza finamente le commedie come pure opere letterarie: senza cioè vederle, anche quando parla di scene e di quadri, o quando insiste su categorie critiche di dubbia utilità (*commedie d'intreccio, d'ambiente, di carattere*), nel loro rapporto con un pubblico storicamente determinato. Così dalle sue pagine, piene del resto di spunti acuti, sorge in definitiva l'immagine di un Goldoni ilare spettatore della *superficie del secolo*, che fissa sulla carta le invenzioni della sua fantasia per il mero piacere estetico suo e dei futuri lettori.

lettuale italiano. Allora la *riforma* goldoniana, più che contro gli inafferrabili fantasmi delle maschere, ci apparirà diretta, storicamente, contro l'evasione in Arcadia, contro l'*alibi* accademico e cortigianesco della letteratura metastasiana.⁸⁶

FRANCO FIDO

Venezia, agosto 1957.

⁸⁶ In attesa di poter fare un primo bilancio degli scritti sul G., usciti quest'anno in occasione del 250° anniversario della nascita, ci limitiamo a ricordare, di M. Dazzi, *Venezia-Goldoni*, in « Paragone », n. 86 (Letteratura), febbraio 1957, pp. 62-66; e *Carlo Goldoni nella società del suo tempo*, in « Rinascita », a. XIV, 1957, pp. 105-110, 169-174 (nn. 3 e 4, di marzo e aprile). E la segnalazione ci è tanto più gradita, quanto più le convergenze tra i lavori del Dazzi e il presente saggio prendon significato nella reciproca autonomia di interessi e di tono.

IL TESTO DI «VITA DEI CAMPI» E LE CORREZIONI VERGHIANE

Uno dei problemi insoluti della critica verghiana è costituito dalle due versioni di *Vita dei campi* che ancora oggi continuano ad essere stampate, quasi due testi paralleli della cui esistenza gli studiosi non possono spiegarsi la ragione: l'una che risale alla versione del 1880, ristampata da Treves fino al 1920 e in seguito da Bemporad; e l'altra che appare nel volume primo di *Tutte le Novelle* edito dal Mondadori dal 1940 in poi. Per alcune novelle, quali *L'amante di Gramigna* e *Pentolaccia*, le divergenze fra le due versioni sono tali da far pensare addirittura a racconti che siano non solo stilisticamente, ma anche strutturalmente, diversi.

Dopo la cosiddetta edizione critica mondadoriana, curata da Lina e Vito Perroni, che son gli eredi o i custodi dei manoscritti verghiani, alcuni critici notarono queste divergenze e rimasero perplessi. Due di essi, Aurelio Navarria e Gaetano Ragonese, alzarono la voce contro il nuovo testo; si riferivano soltanto a due racconti — rispettivamente a *L'amante di Gramigna* e a *Pentolaccia* — ma nello stesso tempo estendevano le loro proteste a tutta la serie del famoso libro. Dice il Navarria: «Le persone, che curarono questa edizione, asseriscono categoricamente che il loro testo è derivato dai 'manoscritti'. Da quali? anteriori alla pubblicazione delle novelle o posteriori? Mistero. Non poteva esser trattato peggio il narratore siciliano: giungere ad avere un testo fluido delle sue opere, sbattuto sempre fra quello pubblicato nel 1880 o nel 1883 ecc., e quello pubblicato nel 1940». ¹ E il Ragonese, dopo aver citato dalla prima parte di *Pentolaccia*, annota: «Questo ed altri periodi di *Pentolaccia* (o di tutta *Vita dei campi*) sono curiosamente mutilati o mancano del tutto in *Tutte le Novelle* di G. Verga (Mondadori), a cura di Lina e Vito Perroni, senza che ce ne sia qualche ragione». ² Il Nardi, poi, nella sua antologia di *Novelle* verghiane uscita nelle edizioni scolastiche ancora di Mondadori, adopera per i racconti tratti da *Vita dei campi* il testo dei Perroni, però ogni tanto indica in nota quella che egli chiama la lezione delle edizioni precedenti, e per *L'amante di Gramigna* adotta anche il testo di tali edizioni.

Ma non c'è stato nessuno che sia riuscito a svelare il mistero; cosicché i fatti rimangono generalmente ignoti. Questo forse perché si è creduto che

¹ Cfr. *L'amante di Gramigna* e *L'amante di Raja*, «Belfagor», marzo 1951, p. 197, n. 2.

² Cfr. *La lingua parlata de «I Promessi Sposi» e del Verga*, «Belfagor», maggio 1948, p. 205, n. 1.

il segreto si annidasse nella parola «manoscritti», detta dai Perroni³ e citata dal Navarria; i quali manoscritti, trovandosi in mani private, non possono esser consultati dagli studiosi. Può darsi inoltre che non si sia pensato che le differenze fra le due edizioni fossero così notevoli e sostanziali da meritare un'indagine accurata.

Si conosce, anche se non troppo bene, la storia del testo delle *Rusticane*: rimasto in dominio pubblico, nel 1920 il Verga, su richiesta del Prezzolini e per ricuperarvi i diritti d'autore,⁴ decide di correggerlo e di farlo ristampare da La Voce; ma poi si mostra scontento della nuova edizione, che chiama «zeppa d'errori»,⁵ e la critica — sulle orme di Luigi Russo che nel 1924 ripubblica il testo originale considerandolo superiore — la rigetta. Si conosce anche la storia delle due redazioni del *Mastro-don Gesualdo*: dopo averlo stampato nella *Nuova Antologia* nel 1888, l'autore vi lavora ancora per un anno, praticamente riscrivendolo tutto, e lo dà in forma definitiva solo alla fine del 1889.⁶ Ma per il testo di *Vita dei campi*? Si son notate delle differenze, come si diceva, ma nessuno ha tentato di fare un minuto raffronto fra le due lezioni, cercando di scoprire perché le varianti esistono, e se risalgono veramente al Verga. Va da sé che una cosa di questo genere l'avrebbero dovuta fare i Perroni, per giustificare il testo da loro adottato, senza contentarsi di dire che riproducevano i manoscritti, il che, fra l'altro, non è esatto. Nelle pagine che seguono cercheremo di chiarire rapidamente la questione di questo testo, di indicare alla luce di nuovi dati quale vada considerata la lezione definitiva e tracciarne la possibile storia, per poi scorrere brevemente le principali varianti, che dovrebbero lasciarci intravedere come lavorava il Verga e mostrarci come le sue correzioni costituiscono spesso dei miglioramenti di considerevole entità.

Nel 1897 uscì a Milano, per i tipi della casa Treves, un grosso volume in quarto dal titolo «*Vita dei campi* // Novelle di / Giovanni Verga / illustrate da / Arnaldo Ferraguti». È un bel volume ormai diventato irripetibile, ricco

³ Cfr. la nota introduttiva a *Storia de «I Malavoglia»*, «Nuova Antologia», 16 marzo 1940, p. 105.

⁴ Questa notizia ci è stata fornita personalmente dallo stesso Prezzolini. (N. d. A.). — Ancora oggi il Russo è d'avviso che debba preferirsi il testo di Casanova del 1883, finché non vengano dei documenti a smentirne o meglio a limitarne la legittimità. La confidenza che Verga fece a Giuseppe Lombardo Radice, che nel 1921 era docente all'università di Catania, in un convegno di amici, che le correzioni delle *Rusticane* risalivano ad anni lontani (cfr. A. NAVARRIA, *Lettura del «Mastro don Gesualdo»*, in *Studi* (di vari autori) a cura dell'Istituto Tecnico «Duca d'Aosta», Firenze, 1956, p. 52), non può essere decisiva. Il Russo ricorda che presentando a Michele Barbi il testo Vallecchi delle *Rusticane*, si sentì dire: «Hai fatto bene a riesumare il testo Casanova dell' '83. È la regola filologica». (N. d. D.).

⁵ In una lettera a Luigi Russo del 15 ottobre 1920, stampata in L. Russo, *Giovanni Verga*, Bari, Laterza, 4^a ed., 1947, p. 458, e riprodotta in G. VERGA, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 947.

⁶ Il manoscritto servito per l'edizione Treves del novembre 1889 è di proprietà dell'editore Garzanti. Manoscritto in parte, perché all'estratto della «Nuova Antologia» sono aggiunte le varianti nei margini delle pagine, e sono intercalati fogli e fascicoli autografi. (N. d. D.).

di illustrazioni che nessun editore oserebbe pubblicare nel 1957. A parte tutto ciò, se si confronta con l'edizione comune, non di lusso, che di *Vita dei campi* si continuava a ristampare, ci si accorge subito che è pieno di novità. La prima si trova nel titolo. *Vita dei campi* non era più stato il titolo della raccolta da quando, nel 1884, la prima novella aveva conquistato una grandissima popolarità a causa della riduzione scenica apparsa appunto in quell'anno. Da allora si era chiamata *Cavalleria rusticana ed altre novelle*. Ritornando al primo titolo, l'autore restituiva al libro quella definizione generica con cui era nato ⁷ (quasi tutte le novelle si svolgono in ambiente rustico), e di conseguenza gli riimprimeva lo spirito originario. Un'altra novità era nel contenuto: il Verga vi sopprime l'ultimo racconto — *Il come, il quando ed il perché* — e lo sostituì con *Nedda*. Il numero delle novelle rimase dunque immutato, ma la raccolta risultò molto più unitaria. *Nedda*, per quanto abbia dei difetti, è di gran lunga più vicina alle altre novelle. Del resto *Il come, il quando ed il perché* non faceva neanche parte del primo disegno del volume, perché pubblicato la prima volta solo nel 1882, quando lo scrittore ritornava a cimentarsi con i soggetti mondani della sua giovinezza; e nella seconda edizione di *Vita dei campi* fu fatto seguire a *Pentolaccia*, ma non aggiunse davvero nulla alla raccolta, anzi fu una specie di stonatura. Insomma, introducendo *Nedda* ed espungendo l'ultimo racconto, il Verga offriva al pubblico la sua prima opera veramente matura. Però non mise *Nedda* al primo posto, come avrebbe voluto la cronologia, e neppure all'ultimo, dove si trovava il racconto espunto, bensì al terzo, forse a causa della maggior notorietà di *Cavalleria rusticana* e de *La lupa* (anche questa nota nella riduzione scenica pubblicata proprio l'anno prima). L'ordine delle novelle nell'edizione illustrata del 1897 fu allora questo: *Cavalleria rusticana*, *La lupa*, *Nedda*, *Fantasticheria*, *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *L'amante di Gramigna*, *Guerra di Santi*, e *Pentolaccia*.

Per quanto sappiamo, questa edizione è rimasta ignota agli studiosi verghiani, sia perché le edizioni di lusso son fatte per uso dei ricchi e non dei letterati, e sia perché non fu più ristampata, e quando i critici cominciarono a occuparsi seriamente del narratore siciliano adoperarono soltanto l'edizione reperibile, basandosi sulla naturale ipotesi che quella fosse l'unica e la definitiva. Così il Croce, come risulta dal suo saggio. E così il Russo, che cita dalla prima edizione, o dalla Treves comune, o dalla Bemporad (il testo, salvo rarissimi casi, è identico), anche quando compone il suo celebre saggio sulla lingua verghiana del 1941; anzi adopera una di quelle edizioni perfino nel compilare la silloge ricciardiana delle *Opere*, uscita nel 1955, per la quale da *Vita dei campi* sceglie le quattro novelle maggiori.

⁷ Nel 1880 il Treves, presentando il volume *Novelle* (che riproduceva *Primavera e altri racconti*, già edito da Brigola nel 1876), annunziava come di prossima pubblicazione *I Malavoglia* e *La vita in campagna*, «nuove novelle»; quest'ultimo era evidentemente il titolo che il Verga voleva dare alla raccolta che poi, alla fine dell'estate dello stesso anno, chiamò *Vita dei campi*.

Eppure l'edizione illustrata del 1897 ha un'importanza fondamentale, non tanto per le caratteristiche già notate, quanto invece per il testo, che in molti luoghi è totalmente diverso da quello della Treves comune e della Bemporad. È ricchissima di correzioni e di rifacimenti, e rappresenta una testimonianza di più dell'incontentabilità dell'artista, che, non appena ne ha l'occasione, rivede, lima e rielabora con l'intento di avvicinarsi sempre di più a un suo ideale di perfezione. Un'incontentabilità che gli aveva fatto riscrivere *I Malavoglia* sulle bozze di stampa e lo aveva costretto a rifare il *Mastro-don Gesualdo* da cima a fondo dopo averlo già pubblicato in una rivista.

La cosa più singolare è che con il volume del 1897, che si affiancava all'edizione comune pubblicata dallo stesso editore, si vennero ad avere due lezioni contemporanee delle novelle, « un testo fluido », per ritornare al Nivarria, stranamente procurato dal Verga stesso, che non sostituì una lezione con un'altra, ma lasciò che tutt'e due se n'andassero a braccetto per il mondo. Come spiegarlo? Non rimane che ricorrere a una supposizione basata su fatti pratici di natura editoriale. *Vita dei campi*, o piuttosto *Cavalleria rusticana ed altre novelle*, era stata ristampata varie volte, e molto probabilmente il Treves si era sempre servito, e intendeva servirsi in futuro, dei vecchi piombi della prima edizione. Ciò non consentiva all'autore d'introdurre delle correzioni sostanziali. Per il volume in quarto, invece, il Treves dovette ricomporre i piombi completamente, dato il formato e i caratteri molto più grandi. Questo concesse al Verga la massima libertà; poteva ritoccare il testo come e quanto voleva, e finanche espungere e aggiungere dei racconti. Tale potrebbe essere la ragione esterna per cui corresse in quel momento e per quella edizione soltanto. Ma non si può dimenticare la ragione interna: il continuo bisogno, cioè, di cercar di ottenere, in ogni parte delle sue novelle, quella perfezione espressiva, quell'equilibrio fra il suo mondo e lo stile in cui prende realtà — quella « forma... fusa col pensiero stesso », per citare da una sua lettera al Cameroni del 1890 — e insieme quella densità e pienezza umana, che rimase la sua costante meta d'artista. Forse aveva sentito per anni questo bisogno di rivedere il suo primo libro di novelle siciliane, ma non aveva mai avuto la possibilità di realizzarlo. O può darsi che avesse già fatto delle correzioni in margine, o sulle bozze di stampa; ma questo non lo sapremo mai finché le sue carte non saran rese di pubblico dominio. L'importante è che quelle correzioni le fece e le pubblicò, sia pure per un'edizione di lusso mai ristampata. E le fece sotto la spinta d'un'urgenza interiore, quando si trovava ancora nel pieno delle forze, e non, come nel caso delle *Rusticane*, per ragioni estrinseche e in un'epoca in cui era troppo lontano dal mondo della sua arte. Il testo del 1897, dunque, l'unico corretto dal Verga dopo le prime edizioni, va senz'altro considerato quello definitivo, quello che rispecchia l'ultima volontà dell'autore, anche se per motivi pratici si continuò a pubblicare il testo del 1880.

E si dà il caso che i Perroni, nella stampa mondadoriana del 1940, l'abbiano riprodotto parola per parola e virgola per virgola, facendo così una

vera edizione critica di *Vita dei campi* (non hanno sostituito, s'intende, *Il come, il quando ed il perché* con *Nedda*; ma questa è l'unica differenza). Allora, si dirà, perché non han voluto rivelar la loro fonte? A una tale domanda posson rispondere soltanto loro. Se hanno tratto il loro testo dai manoscritti, o da una copia corretta delle bozze, vuol dire che non conoscevano l'edizione del 1897. E ciò sarebbe grave. Ma forse il loro silenzio è dovuto ad altre cause, di natura, diciamo, utilitaria. Comunque sia, a dispetto della confusione creata circa le origini della loro edizione, i Perroni diedero alle stampe l'unico testo di *Vita dei campi* che andava adottato.

* * *

Le novelle che nell'edizione illustrata in questione, e quindi anche in quella dei Perroni, contengono il maggior numero di correzioni sostanziali, son fra le migliori: *Jeli il pastore*, *Rosso Malpelo*, *L'amante di Gramigna*, e *Pentolaccia*. Tutta *L'amante di Gramigna* e la prima parte di *Pentolaccia* sono, come si diceva, riscritte per intero e completamente rinnovate. È interessante vedere invece che il Verga non cambia nulla in *Cavalleria rusticana*, e solo una parola ne *La lupa* (laddove Nanni dice alla gnà Pina: «Ed io invece voglio vostra figlia che è vitella»; il «vitella» diventa «zitella», perdendo quel sapore terragno e villereccio che aveva prima). È possibile che codesta assenza di varianti sia dovuta un po' alla fama conquistatasi dalle due novelle anche attraverso la trascrizione drammatica; d'altronde, se si può pensare che *Cavalleria rusticana* da qualche correzione ci avrebbe guadagnato, come migliorare *La lupa*?

A guardare tutte le varianti di *Vita dei campi* in blocco, ci si accorge che una delle preoccupazioni più continue del Verga fu quella di eliminare e condensare, allo scopo di ottenere un maggior equilibrio strutturale ed espressivo. In questo senso se ne potrebbe raggruppare una gran parte sotto la comune definizione di arte del levare. Il narratore siciliano, però, non esercita quest'arte come la poteva esercitare l'Ariosto, o il Leopardi delle *Ricordanze*, e nemmeno come il Flaubert benché a volte gli si avvicini. Egli sopprime tanto ciò che non crede essenziale ai fini della narrazione, quanto ciò che gli par troppo legato alla storia contemporanea; quindi, insieme a una maggiore densità poetica, tende anche a realizzare una maggiore impersonalità, un maggior distacco fra l'opera e il suo autore. E mentre cancella e condensa, varia anche la sua lingua, rendendola meno letteraria, più popolareggiante, più nativamente spontanea, tale che si confaccia meglio allo spirito dei suoi personaggi, che son poi quelli che raccontano la loro storia umana.

La prima variante che viene in mente, perché rivela molte di queste caratteristiche del metodo verghiano, si trova nella novella che il Russo, e quasi tutti i critici dopo di lui, han considerato la più perfetta del libro:

Rosso Malpelo. Dopo aver detto che il pilastro di rena rossa si rovesciò su mastro Misciu e lo seppellì, la prima edizione continua:

Quella sera in cui vennero a cercare in tutta fretta l'ingegnere che dirigeva i lavori della cava, ei si trovava a teatro, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, perch'era gran dilettante. Rossi rappresentava l'*Amleto*, e c'era un bellissimo teatro. Sulla porta si vide accerchiato da tutte le femminucce di Monserrato, che strillavano e si picchiavano il petto per annunziare la gran disgrazia ch'era toccata a comare Santa, la sola, poveretta, che non dicesse nulla, e sbatteva i denti quasi fosse in gennaio.

Nel 1897 l'autore riscrisse questo passo nel modo seguente:

L'ingegnere che dirigeva i lavori della cava, si trovava a teatro quella sera, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, quando vennero a cercarlo per il babbo di *Malpelo* che aveva fatto *la morte del sorcio*. Tutte le femminucce di Monserrato, strillavano e si picchiavano il petto per annunziare la gran disgrazia ch'era toccata a comare Santa, la sola, poveretta, che non dicesse nulla, e sbatteva i denti invece, quasi avesse la terzana.⁸

Ora il Verga fa prima di tutto cadere l'accento su « quella sera », quasi volesse dire: « quella tragica sera »; e rende così più forte il contrasto fra la situazione dell'ingegnere, tranquillo a teatro, e quella di mastro Misciu e di chi si sta occupando di lui. Cancella poi il « perch'era gran dilettante », troppo superficiale e ricercato, una vera zeppa che non diceva nulla. Inserisce « il babbo di Malpelo », che insiste sulla tragedia umana accaduta. E infine, ancora nel primo periodo, aggiunge « che aveva fatto *la morte del sorcio* ». Questa seconda inserzione è importantissima, e quanto mai verghiana; ha la funzione apparente di ripetere ciò che i compagni di lavoro avevano detto a mastro Misciu nel momento di lasciarlo solo: « se n'erano andati.... raccomandandogli di non fare *la morte del sorcio* ». Ma ripetuta, quell'espressione popolare s'arricchisce di poesia: la prima volta, infatti, pare qualcosa di esteriore, quasi un commento scherzoso, ma ora che mastro Misciu ha veramente fatto quella morte acquista un senso umano tragico e profondo. Come in numerosi altri casi, attraverso la ripetizione il Verga riscatta l'espressione più comune, la carica di vita interiore, e quindi di lirismo.⁹ Continuando poi a rielaborare il passo, lo scrittore cancella tutto il secondo periodo, con quel

⁸ La variante continua ancora per più d'una pagina; ma dato che molte delle altre correzioni son collegate a quelle che occorrono nel brano citato, ci risparmiemo di trascrivere il resto. (N. d. A.). — « La morte del sorcio » è immagine popolare di un paese, quale la Sicilia orientale, dove sono frequenti i terremoti. Il topo intrappolato moriva schiacciato da un pietrone o da altra cosa pesante. I cimatori, compagni di mastro Misciu (perché Verga non smise di scrivere Misciu?), usano la locuzione ironicamente, avvisando il pover'uomo di quel che gli poteva accadere per quel pilastro di rena sospeso sopra di lui. (N. d. D.).

⁹ Per questo procedimento verghiano, ci permettiamo di rimandare all'ultima parte del nostro saggio, *Aspetti della prosa di « Vita dei campi », « Italica », marzo 1957, pp. 30-42*. Si veda anche quel che diremo più avanti a proposito di alcuni aggettivi ripetuti ne *L'amante di Gramigna*.

riferimento all'*Amleto* e al Rossi, che eran dati di cronaca, troppo legati al tempo in cui egli scriveva, e perciò alla sua esperienza personale, e insieme troppo lontani dal mondo e dall'animo dei suoi personaggi, e per di più inutili nell'economia del racconto. Nel terzo periodo, stacca le donne che strillano e si picchiano il petto dall'ingegnere, che prima accerchiavano, e mette in ancor maggior risalto il mutismo di comare Santa. E comare Santa stessa batte i denti non più « quasi fosse in gennaio », che poteva suggerire qualcosa di esterno, ma « quasi avesse la terzana »; la nuova similitudine, a parte il fatto che è di qualità più popolare e parlata, evoca più direttamente il dolore che è nella donna e che lei non può esprimere in altro modo. Senza dubbio il passo risulta ora più felice, più ricco di poesia, e più fuso con il resto del racconto.

Si potrebbero cogliere parecchi altri esempi, che mostrano come lo scrittore, a forza di cancellare, correggere, e rifare, migliora notevolmente le sue pagine. Il più accentuato si trova nella prima parte di *Pentolaccia*, di cui nella nuova redazione non rimangono che poche righe. Per comodità del lettore sottolineo qui le parole e le frasi che furono preservate.

Giacché facciamo come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene « *Pentolaccia* » ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace.

Ora se si ha a fare l'esame di coscienza a tutti coloro che hanno avuto il bel gusto di far parlare di sé, nell'aia, nell'ora delle chiacchiere, dopo colazione; e se si deve fare come fa il fattore il sabato sera che dice a questo: — Cosa ti viene per le tue giornate? — e a quell'altro: — Tu che hai fatto nella settimana? — non si può lasciar « *Pentolaccia* » senza dirgli il fatto suo, un brutto fatto in verità, ché gli avevano messo quel bel nomignolo per la brutta cosa che sapete.

Già si sa che la gelosia è un difetto che l'abbiamo tutti, chi più chi meno, e per questo i galletti si spennacchiano fra di loro prima ancora di mettere la cresta, e i muli sparano calci nella stalla. Ma quando uno non ha mai avuto questo vizio, e ha chinato sempre il capo in santa pace, che sant'*Isidoro* ce ne scampi, non si sa capire come abbia a infuriare tutt'a un tratto, al pari di un toro nel mese di luglio, e faccia cose da matto, come uno che non ci vegga più dagli occhi pel mal di denti; ché quelle cose lì sono appunto come i denti, che danno un martoro da far perdere la ragione allorché spuntano, ma dopo non danno più noia, e servono a masticare il pane; e lui ci masticava così bene che aveva messo pancia, come un galantuomo, e pareva un canonico; per questo la gente lo chiama « *Pentolaccia* » perché ci aveva la pentola al fuoco tutti i giorni, ché gliela manteneva sua moglie Venera con don Liborio.

Questa parte introduttiva era un quinto di tutto *Pentolaccia* — per il resto dritto e veloce come *La lupa* —, e quindi causava un grave squilibrio; inoltre era piena di freddure e di superficialità, che di riflesso diminuivano anche i pregi delle altre pagine del racconto. Il Verga se n'accorse e decise di condensarla al massimo e ridurla all'essenziale. Raccogliendo allora le

espressioni che abbiamo sottolineate, ed elaborandole e integrandole con altre, la rifece così:

Adesso viene la volta di « Pentolaccia » ch'è un bell'originale anche lui, e ci fa la sua figura fra tante bestie che sono alla fiera, e ognuno passando gli dice la sua. Lui quel nomaccio se lo meritava proprio, ché aveva la pentola piena tutti i giorni, prima Dio e sua moglie, e mangiava e beveva alla barba di compare don Liborio, meglio di un re di corona.

Uno che non abbia mai avuto il viziaccio della gelosia, e ha chinato sempre il capo in santa pace, che santo Isidoro ce ne scampi e liberi, se gli salta poi il ghiribizzo di fare il matto, la galera gli sta bene.

Qui siamo di fronte a un mirabile esempio di condensazione, in cui l'artista è riuscito a imbevare di lirismo un passo svagato e disperso. Questa parte introduttiva ora s'intona perfettamente al racconto. Il secondo paragrafo che risultava inutile e fuori luogo è scomparso; il Verga non ne ha conservato altro che la spiegazione del nomignolo (« gli avevano messo quel nomignolo per la brutta cosa che sapete »), trasformandola però in qualcosa di più definitivo (« lui quel nomaccio se lo meritava proprio »); e l'ha fatta seguire dal commento che aveva messo alla fine del terzo paragrafo, ma riscrivendolo e impregnandolo di quell'umorismo amaro che è tipico delle sue grandi opere: « mangiava e beveva alla barba di don Liborio, meglio di un re di corona » — poche parole, ma così vive e immediate che si senton davvero fluire dalle labbra del rustico coro che racconta una vicenda di cui è stato spettatore. Nel primo paragrafo ha soppresso il « cosmorama » con quel che lo seguiva, forse perché credeva che distraesse l'attenzione del lettore e quindi diminuise il pathos del racconto, ed ha cambiato qualche espressione: « fra tanti matti che hanno il giudizio nelle calcagna » (poco naturale per i personaggi del suo mondo siciliano) vien sostituito con l'immagine di qualità più comune « fra tante bestie che sono alla fiera ». E il terzo paragrafo si riduce a poche righe d'intonazione assolutamente popolare e parlata. Così, insieme a uno straordinario equilibrio strutturale, il Verga raggiunge anche un grande equilibrio linguistico. E non c'è neanche da dire che abbia sacrificato dei punti importanti ai fini della narrazione; la nuova stesura che si limita all'essenziale, è in ogni senso più compatta e più suggestiva.

Se si vuole insistere ancora un poco su questo metodo verghiano di contrarre e rinforzare i suoi testi, gioverà trascrivere l'ultima parte delle due versioni più note de *L'amante di Gramigna*, una novella che meriterebbe un lungo studio, che tenesse conto non solo delle due versioni in questione, ma anche di una terza — la prima in ordine di tempo — intitolata *L'amante di Raja* e studiata (ma senza tener presente il rifacimento del 1897) da Aurelio Navarria.¹⁰ Nel testo del 1880, e quindi in quello più

¹⁰ *L'amante di Gramigna* ecc., op. cit.

recente di Bemporad, preferito, come s'è detto, anche dal Nardi per le sue *Novelle* della scolastica mondadoriana, queste erano le ultime pagine:

— Vedete! le diceva «Candela di sego» che pure le voleva sempre bene. — Vi schiaccierei la testa fra due sassi pel male che avete fatto a voi e agli altri.

— È vero! rispondeva Peppa, lo so! Questa è stata la volontà di Dio.

Dopo che fu venduta la casa e quei pochi arnesi che le restavano, se ne andò via dal paese, di notte come era venuta, senza voltarsi indietro a guardare il tetto sotto cui aveva dormito tanto tempo, e se ne andò a fare la volontà di Dio in città, col suo ragazzo, vicino al carcere dove era rinchiuso Gramigna. Ella non vedeva altro che le gelosie tetre, sulla gran facciata muta, e le sentinelle la scacciavano se si fermava a cercare cogli occhi dove potesse esser lui. Finalmente le dissero che egli non ci era più da un pezzo, che l'avevano condotto via, di là dal mare, ammanettato e colla sporta al collo. Ella non disse nulla. Non si mosse più di là, perché non sapeva dove andare, e non l'aspettava più nessuno. Vivacchiava facendo dei servizi ai soldati, ai carcerieri, come facesse parte ella stessa di quel gran fabbricato tetro e silenzioso, e pei carabinieri poi che le avevano preso Gramigna nel folto dei fichidindia, e gli avevano rotto la gambe a fucilate, sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione brutta della forza. La festa, quando li vedeva col pennacchio, e gli spallini lucenti, rigidi ed impettiti nell'uniforme di gala, se li mangiava cogli occhi, ed era sempre per la caserma spazzando i cameroni e lustrando gli stivali, tanto che la chiamavano «lo strofinacciolo dei carabinieri». Soltanto allorché li vedeva caricare le armi a notte fatta, e partire a due a due, coi calzoni rimboccati, il revolver sullo stomaco, o quando montavano a cavallo, sotto il lampione che faceva luccicare la carabina, e udiva perdersi nelle tenebre lo scalpitio dei cavalli, e il tintinnio della sciabola, diventava pallida ogni volta, e mentre chiudeva la porta della stalla rabbriviva; e quando il suo marmocchio giocherellava cogli altri monelli nella spianata davanti al carcere, correndo fra le gambe dei soldati, e i monelli gli dicevano «il figlio di Gramigna, il figlio di Gramigna!» ella si metteva in collera, e li inseguiva a sassate.

La redazione del 1897 è molto più breve:

Allora, di notte, se ne andò via dal paese, lasciando il figliuolo ai trovatelli, senza voltarsi indietro neppure, e se ne venne alla città dove le avevano detto ch'era in carcere Gramigna. Gironzava intorno a quel fabbricato tetro, guardando le inferriate, cercando dove potesse esser lui, cogli sbirri alle calcagna, insultata e scacciata ad ogni passo.

Finalmente seppe che il suo amante non era più lì, l'avevano condotto via, di là dal mare, ammanettato e colla sporta al collo. Che poteva fare? Rimase dov'era, a buscarsi il pane rendendo qualche servizio ai soldati, ai carcerieri, come facesse parte ella stessa di quel gran fabbricato tetro e silenzioso. Verso i carabinieri poi, che le avevano preso Gramigna nel folto dei fichidindia, sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione brutta della forza, ed era sempre per la caserma, spazzando i cameroni e lustrando gli stivali, tanto che la chiamavano «lo strofinacciolo della caserma». Soltanto quando partivano per qualche spedizione rischiosa, e li vedeva caricare le armi, diventava pallida e pensava a Gramigna.

In questo rifacimento, condotto con arte davvero finissima, il Verga prima di tutto cancella e sfoitisce. Ciò che gli importa è di metter meglio a fuoco la continuità e la totalità della dedizione amorosa di Peppa che, pur separata dal suo amante, non può fare altro che viver di lui e per lui. Sopprime perciò il breve dialogo fra la donna e «Candela di sego», il quale

non ha più nessun significato nella vita di lei, se mai ne ha avuto. In questo modo viene a scomparire anche quel richiamo ironico alla volontà di Dio («se ne andò a far la volontà di Dio in città»), che non ha più ragione di esistere, e che era piuttosto grossolano.¹¹ Il figlio poi lo fa lasciare ai trovatelli (una cosa quanto mai verosimile, trattandosi di una ragazza come Peppa), cosicché non c'è più bisogno di accennarvi. Elimina un riferimento illogico: il «come era venuta» — perché prima la donna non era tornata al paese di notte. Riduce al minimo tutto ciò che riguarda i carabinieri, allo scopo di far puntar l'attenzione del lettore più insistentemente sull'animo della protagonista; e allora quella frase bellissima — «Verso i carabinieri poi, che le avevano preso *Gramigna* nel folto dei fichidindia, sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione brutta della forza» — che nella prima redazione rimaneva un po' soffocata fra tanti particolari, acquista un risalto straordinario e viene a raccogliere tutto il senso del pezzo. E verso la fine il Verga ha un'altra correzione sostanziale e felicissima: prima aveva descritto i carabinieri che si preparavano per la spedizione notturna, e aveva detto che dopo la loro partenza Peppa «diventava pallida ogni volta, e mentre chiudeva l'uscio della stalla rabbriviva»; ora dice semplicemente: «Soltanto quando partivano per qualche spedizione rischiosa, e li vedeva caricare le armi, diventava pallida e pensava a *Gramigna*». Non solo di notte, ma qualsiasi volta. Anche se si può rimpiangere di non aver più la visione della donna che tende l'orecchio e ascolta lo scalpito dei cavalli e il tintinnio delle sciabole che si perdono nelle tenebre, bisogna riconoscere che ora si ha di più il senso dello stato d'animo di Peppa, ch'è immutabile. Al posto del «rabbriviva», abbiamo il più semplice, ma quanto più intensamente suggestivo, «pensava a *Gramigna*». Il brivido della donna, che in un lampo rivedeva tutto il suo passato d'amore e di privazioni a fianco del bandito portatole via dai carabinieri, non è più enunciato, ma evocato con parole la cui carica umana mancava al verbo originario.

È raro che le correzioni verghiane coinvolgano dei brani tanto lunghi e prendan la forma di rifacimenti così radicali. Quasi sempre però modificano profondamente uno o più periodi, sia in se stessi che in relazione al contesto di tutta la novella. Talvolta lo scrittore vuol costruire meglio, rimediare a piccole sproporzioni narrative, rendere meglio la psicologia di

¹¹ Il Navarra, *op. cit.*, p. 196, notò che quel richiamo conteneva un'ironia discorde da tutto l'insieme della narrazione. Sarà necessario aggiungere che il Verga stesso se n'era accorto e aveva pensato a sopprimerlo, mostrandosi anche qui ottimo critico di se medesimo? Non siamo invece d'accordo con un altro appunto che il Navarra fa a un particolare dello stesso racconto: accanto alla madre di Peppa che ha «i capelli grigi al vento» (un particolare rimasto anche nella versione del 1897), egli commenta che questo «è impossibile fra le quattro pareti d'una stanza». Ma non si può intendere come un'espressione genericamente iperbolica, per «coi capelli arruffati» o qualcosa di simile, intesa a rappresentare con un dato esterno la disperazione che agitava la vecchia?

un personaggio, accennare più chiaramente a ciò che sta succedendo, o immettere un presagio di quel che avverrà più avanti. Ma questo non lo fa mai aggiungendo dei periodi interi, bensì condensando e sostituendo in seno a quelli che aveva già, in modo da rendere la nuova versione, per quanto più ricca, non meno scorrevole e naturale. Si osservi una variante che si trova in *Jeli il pastore*, là dove il racconto fa una svolta decisiva verso la catastrofe finale. La notte di Santa Barbara Jeli tornò a casa all'improvviso, quando «tutti i lumi erano spenti nella stradicciuola, e l'orologio della città suonava la mezzanotte».

Egli veniva perché la cavalla che il padrone aveva lasciata al pascolo s'era ammalata all'improvviso, e si vedeva chiaro che quella era cosa che ci voleva il maniscalco subito subito, e ce n'era voluto per condurla sino in paese, colla pioggia che cadeva come una fiumana, e colle strade dove si sprofondava sino a mezza gamba.

Questo era un bellissimo periodo, tale da potersi usare come esempio della sintassi parlata verghiana. Ma, visto nel contesto, vi si dava troppo risalto alla cavalla, la quale non doveva rappresentare che un elemento occasionale. Lo scrittore sente che per renderlo più efficace, più fuso con i precedenti e soprattutto con i seguenti, bisognava suggerire subito al lettore ciò che accadeva oltre la porta di casa, perché si tratta di un fatto fondamentale. Allora riscrive:

Una notte da lupi, che proprio il lupo gli era entrato in casa, mentre lui andava all'acqua e al vento per amor del salario, e della giumenta del padrone ch'era ammalata, e ci voleva il maniscalco subito subito.

La cavalla, che prima monopolizzava il periodo, ha ora la parte limitata che le spettava. E ci sono due dati nuovi, e di notevolissima importanza: l'accenno all'infedeltà di Mara, che balza dall'estensione d'un detto popolare («una notte da lupi, che il lupo....») e quindi s'introduce nella narrazione nel modo più spontaneo; e il motivo per cui Jeli doveva star fuori all'acqua e al vento: «per amor del salario», cioè perché a Mara non mancasse nulla, come era stato detto poco prima. Questi due dati — Mara infedele e Jeli che si sta sacrificando proprio per lei — creano uno di quei contrasti umani che ricorrono quasi continuamente nei testi del Verga, tessuti come sono sulla dialettica naturale della vita.

Con intenti simili il Verga rielabora il monologo interiore di Jeli, che comincia ad essere angustiato dal dubbio del tradimento di Mara con don Alfonso, ma non ci può ancora credere. È l'istante in cui gli affiorano alla memoria le immagini dell'infanzia e dell'amico bambino:

ed anche se pensava a don Alfonso, col quale erano stati tante volte insieme, ed ei gli portava ogni volta dei dolci e del pane bianco; gli pareva di averlo tutt'ora dinanzi agli occhi con quei vestitini nuovi, e i capelli ricciuti, e il viso bianco e liscio come una fanciulla, e dacché non lo aveva più visto, perché egli era un povero pecoraio, e stava tutto l'anno in campagna, gli era sempre rimasto in cuore a quel modo.

Il passato era qui troppo indipendente dal momento attuale. Vi mancava ogni accenno al dubbio feroce che cominciava a rodere Jeli. Il periodo conteneva troppi particolari idillici senza che accanto a loro si sentisse l'agitazione dell'animo, in cui il sospetto aveva finalmente messe le radici. Nel 1897 lo scrittore lo rielaborò, immettendovi appunto quel che ci mancava:

Ed anche se pensava a don Alfonso, non poteva credere a una birbonata simile, lui che gli pareva di vederlo ancora, cogli occhi buoni e la boccuccia ridente con cui veniva a portargli i dolci e il pane bianco a *Tebidi*, tanto tempo fa — un'azionaccia così nera! e dacché non lo aveva più visto, perché egli era un povero pecoràio, e stava tutto l'anno in campagna, gli era sempre rimasto in cuore a quel modo.

Qui tutto s'intona molto meglio alla storia interna del personaggio; il passato, che risorge col suo volto luminoso, si pone dinanzi al presente carico di nubi e riesce a schiarirlo. Pure il dubbio, sebbene facendo « una fatica del diavolo », ha ormai cominciato a entrare « in capo » a Jeli. Lo scrittore ha saputo esprimere tutto questo semplicemente contraendo gli elementi che facevano da contorno alla visione del passato e inserendo un paio di espressioni popolari di marca manzoniana (« una birbonata simile », « un'azionaccia così nera »).

Nelle varianti esaminate finora si è vista la tendenza a condensare la prima stesura e insieme ad aggiungervi nuovi elementi allo scopo di renderla più completa; di modo che la nuova versione, sebbene più breve, in generale risulta non poco arricchita. Ma ci sono dei casi in cui il Verga non fa che cancellare e sopprimere, senza sostituire né rielaborare. Uno di essi occorre in *Guerra di santi*. Nino e Saridda, già fidanzati, han bisticciato per ragioni campanilistiche, e dal momento del litigio hanno sempre evitato d'incontrarsi, ma ecco che un giorno capitano insieme ad un battesimo. Saridda, sotto gli occhi di Nino, finge di far la civetta col compare, e Nino per conto suo dichiara che quello è un compare da strapazzo, perché d'una bambina. Saridda allora, rivolta alla puerpera (ma, in realtà, a Nino), fa le sue rustiche osservazioni sulla vita, basandosi principalmente sui proverbi: « Tutto il male non viene per nuocere »; « prima di conoscere bene una persona bisogna mangiare sette salme di sale »; « morto un papa, se ne fa un altro », ecc. È una schermaglia gustosissima, il cui pregio risiede soprattutto nella brevità. Originariamente il Verga aveva assegnato una battuta a Nino e tre a Saridda, ma poi, pensando forse che tre battute per la ragazza erano troppe, espunse la terza:

— I bambini sono destinati come devono nascere, al pari dei matrimoni; perché è meglio sposare uno che vi voglia bene davvero e non lo faccia per secondo fine, anche se non abbia né roba, né chiuse, né mule, né nulla.

L'espunzione è senz'altro giustificabile; questa battuta, infatti, con la sua logica assai curiosa, se pur contiene quel che Saridda aveva voluto dire con tutto il suo discorso, sembra eccessivamente chiara, priva di quella

finezza che è caratteristica dell'ironia popolare, la quale procede sempre per allusioni trasparenti e per sottintesi. Per di più, la sua sostanza si trovava già insita nei proverbi delle battute precedenti (e segnatamente in «tutto il male non viene per nuocere»), e di conseguenza non era che una ripetizione.

E abbastanza numerose sono nel Verga le cancellature e le correzioni sollecitate appunto da uno dei criteri più comuni, fra quanti se ne riscontrano nel lavoro degli scrittori: quello della non ripetizione. Alla fine di *Rosso Malpelo*, per esempio, elimina dei periodi interi, soltanto perché riproducevano parola per parola ciò che era apparso un paio di pagine prima.

Ma Malpelo non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tutto l'oro del mondo; sua madre si era rimaritata e se n'era andata a stare a Cifali, e sua sorella s'era maritata anch'essa. La porta di casa era chiusa, ed ei non aveva altro che le scarpe di suo padre appese al chiodo; perciò gli commettevano sempre i lavori più pericolosi, e le imprese più arrischiate, e s'ei non si aveva riguardo alcuno, gli altri non ne avevano certamente per lui.

Ecco a che cosa vien ridotto questo passo:

Malpelo, invece, non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tanto: sicché pensarono a lui.

La prima ripetizione che il Verga toglie si trova nel periodo iniziale: «tutto l'oro del mondo», sostituito da un semplice «tanto» («se pure la sua pelle valeva tanto»). Sopprime poi tutta la storia della madre, solo perché era stata raccontata nelle pagine precedenti, e allo stesso modo («e adesso si era maritata un'altra volta, ed era andata a stare a Cifali con la figliuola maritata, e avevano chiusa la porta di casa»);¹² certo, nel testo del 1880, questa ripetizione era voluta, e contribuiva a quell'andamento di nenia o cantilena che s'avverte in tante opere verghiane; a noi sembra che se il Verga ce l'avesse lasciata, la bellezza del racconto, con quella sua triste melodia, non avrebbe sofferto. L'ultimo periodo del brano, poi, dove si affermava come a Malpelo fossero sempre affidati gli incarichi più pericolosi, non faceva altro che verbalizzare un dato di fatto chiaro sin dall'inizio della novella. Qui l'artista ricorse a una soluzione felicissima; lo racchiuse in «sicché pensarono a lui». Che è veramente stupendo.

Questa necessità di evitare la ripetizione risalta ancora di più in un altro punto di *Rosso Malpelo*. Lo zio Mommù diceva che non avrebbe preso quel pilastro a cottimo nemmeno per venti onze, «tanto era pericoloso»;

ma d'altra parte tutto è pericoloso nelle cave, e se si sta a badare al pericolo, è meglio andare a fare l'avvocato.

¹² Questa è la lezione del 1897. La prima edizione è leggermente diversa e, a nostro parere, meno felice: «e adesso si era maritata un'altra volta, ed era andata a stare a Cifali; anche la sorella si era maritata e avevano chiusa la casa».

È un commento di meravigliosa freschezza, né la ripetizione «pericoloso»-«pericolo» disturba il lettore, anzi aiuta non poco il moto di spontaneità della frase. Ma disturbava evidentemente lo scrittore, che decise di levarla, senza diminuire però la freschezza originaria del periodo. Corresse dunque:

ma d'altra parte tutto è pericoloso nelle cave, e se si sta a badare a tutte le sciocchezze che si dicono, è meglio andare a fare l'avvocato.

Non si può negare che il Verga sia riuscito nel suo intento nel modo più completo: la ripetizione è scomparsa, e il periodo ha conservata tutta la sua vivacità e immediatezza. Ma sarebbe molto difficile dire che ha migliorato il suo testo; infatti la nuova versione non pare né più né meno valida della vecchia. Dinanzi a soluzioni di questo genere si rimane perplessi e non si sa che cosa preferire. Il Nardi, l'unico che abbia notato la variante, considera migliore la prima lezione;¹³ ma è preferenza di natura tutta personale.

Un caso invece in cui il Verga, rielaborando il periodo allo scopo di togliere le parole ripetute, riesce a creare un discorso più vivo e più rapido, ci è offerto da un'altra pagina di *Rosso Malpelo*. Avvenuto il ritrovamento del cadavere di mastro Misciu, la prima edizione continuava:

Il carrettiere sbarazzò il sotterraneo dal cadavere al modo istesso che lo sbarazzava dalla rena caduta e dagli asini morti, ché stavolta oltre al lezzo del carcame, c'era che il carcame era di *carne battezzata*.

L'edizione del 1897 dice:

Il carrettiere si portò via il cadavere di mastro Misciu al modo istesso che caricava la rena caduta e gli asini morti, ché stavolta, oltre al lezzo del carcame, trattavasi di un compagno, e di *carne battezzata*.

È indubbio che qui tutte le varianti sono state prodotte dalla volontà di escludere una doppia ripetizione («sbarazzò»-sbarazzava» e «carcame»-«carcame»), che appesantiva il periodo. Sarà utile notare inoltre come lo scrittore, mentre rielaborava queste righe, vi ha fatto un'aggiunta tutt'altro che trascurabile — «trattavasi di un compagno» — immettendovi un calore umano che prima non c'era. E così ha accentuata anche l'illogicità apparente del suo discorso: come conciliare le prime frasi, dirette a esprimere l'indifferenza del carrettiere, con le ultime, in cui si parla di «un compagno» e di «carne battezzata»? Ma fra le due parti del periodo c'è un sottinteso: il carrettiere era, più che indifferente, disinvolto, e perciò poteva aver rispetto per il cadavere del compagno. È uno di quei sottintesi da racconto popolare come ce ne son tanti nel Verga.

¹³ A p. 47, n. 17, della citata edizione scolastica mondadoriana delle *Novelle*.

Nonostante questo, nella nuova versione di *Vita dei Campi* non mancano i casi in cui l'autore ha corretto soltanto perché ha visto delle vere incoerenze narrative e quindi ha voluto esser più logico. Ne abbiamo trovato uno ne *L'amante di Gramigna*, quando ha espunto il «come era venuta». Altre volte non ha che spostato la punteggiatura, come in *Jeli il pastore*, là dove si leggeva che, mentre i cavalli erano al pascolo, il ragazzo

faceva.... delle pipe intagliate, e dei panierini di giunco; con quattro ramoscelli, sapeva rizzare un po' di tettoia....

Il Verga molto probabilmente pensò che i ramoscelli eran più adatti a reggere l'impalcatura dei panierini di giunco che delle tettoie, le quali richiederebbero dei rami piuttosto grossi. Spostò allora il punto e virgola:

faceva.... delle pipe intagliate, e dei panierini di giunco, con quattro ramoscelli; sapeva rizzare un po' di tettoia....

La punteggiatura, sempre personalissima, è una delle qualità più cospicue della prosa verghiana, della quale molte volte determina l'andamento ritmico. Basti pensare a tante pagine delle *Rusticane* e de *I Malavoglia*. Per mezzo della punteggiatura il Verga riesce a calare nella densità espressiva ottenuta con la soppressione di tutto il non indispensabile, e quindi di tutto il suggeribile fra le righe, quella sua musica lenta e penetrante. Ed anche quando corregge è di solito molto attento ai segni d'interpunzione. Ricordo, a questo proposito, *Fantasticheria*, ricchissima di piccole varianti di non scarso significato stilistico. Lo scrittore mette la lineetta dove aveva il punto e virgola, forse per dare di più il senso di un distacco; se c'erano due frasi interrogative di seguito, le unisce, sostituendo il primo punto interrogativo con una semplice virgola, certamente per sfuggire al pericolo del martellamento retorico; e talora inserisce una virgola davanti alla «e» congiuntiva — una cosa, questa, che occorre in tutta la sua opera matura, e serve ad insistere sulle pause. — Giacché ci siamo, diremo che in *Fantasticheria* s'incontrano delle varianti perfino nell'uso delle forme verbali: l'imperfetto, il tempo tipico della narrativa verghiana, si trasforma ogni tanto in passato remoto: «vi modellavate», «sorridevate», «domandavate», tutti e tre nello stesso paragrafo, diventano «vi modellaste», «sorrideste», «domandaste»; è possibile che la penna dello scrittore qui si lasciasse guidare dal desiderio di evitar la monotonia, dato che in quella pagina il numero degli imperfetti era in verità troppo alto.

Giunti a questo punto, ci piace trascrivere un passo in cui le varianti, e anzi gli acquisti poetici, sono di altissimo valore. Lo facciamo perché, fra l'altro, vi si nota anche come l'artista vi inserisca di proposito una ripetizione. All'inizio de *L'amante di Gramigna* il Verga aveva scritto:

Il principale argomento di ogni discorso, nei crocchi, davanti agli uscì del villaggio, era la sete divorante che doveva soffrire il perseguitato, nella pianura immensa, arsa, sotto il sole di giugno. I fannulloni spalancavano gli occhi.

Il secondo dei due periodi era superficiale e disperso, e fu eliminato. Il primo, importantissimo nel contesto del racconto, fu rifatto in questo modo:

Per duecento miglia all'intorno, correva la leggenda delle sue gesta, del suo coraggio, della sua forza, di quella lotta disperata, lui solo contro mille, stanco, affamato, arso dalla sete, nella pianura immensa, arsa, sotto il sole di giugno.

Che è un periodo meraviglioso, stupendamente pausato e traboccante di lirismo. I cambiamenti qui sono tali da rendere insufficiente qualsiasi commento che non cercasse di penetrare nelle più intime fibre della prosa vergghiana. Per noi bastino poche osservazioni. Il primo acquisto è nell'aria favolosa di cui l'autore ha saputo circonferire il suo personaggio («per duecento miglia all'intorno, correva la leggenda delle sue gesta»)¹⁴. Gramigna diventa così una figura eroica, mitologica, quasi l'ideale dell'ardimento e della forza («lui solo contro mille»), onde risulterà quanto mai naturale che Peppa s'innamori di lui soltanto a sentirne parlare. Un'altra conquista è in quell'«arsa dalla sete» che ha preso il posto dell'«assetato» della prima lezione. Si tratta in fondo dell'aver ripetuto una parola che si trovava poco più avanti — «nella pianura immensa, arsa» —; ma in questo modo l'arsura della campagna immobile sotto un sole crudele viene a fondersi di colpo con l'arsura di Gramigna assetato; un po' come quel che avviene ne *La lupa* dove il calore pomeridiano si identifica con la passione che divora gnà Pina. Si è notato come il Verga spesso correggesse allo scopo di distruggere le ripetizioni. Ma ci sono ripetizioni e ripetizioni. Talvolta, invece, le introduce di proposito, come nel caso del «fare la morte del sorcio» che abbiamo letto in una variante di *Rosso Malpelo*. Anzi fa leva proprio su di esse per creare la sua atmosfera poetica. Naturalmente qui, più che di ripetizioni — una parola che ha un senso negativo, e lo aveva, come s'è visto poco fa, anche per il Verga —, si dovrebbe parlare di richiami fonici, sollecitati sia dal tono che dalla sostanza umana di un'intera novella. Ne *L'amante di Gramigna* il tema principale è la sete del bandito che a poco a poco si trasfonde in Peppa facendosi lo specchio e il simbolo d'un'altra sete; ella sarà assetata come lui e di lui allo stesso tempo («e alla mattina si levava colle labbra arse, assetata anch'essa, come lui»). L'aggettivo «arsa» è quello che ricorre con maggior frequenza; mettendolo due volte già nel primo paragrafo, il Verga ci fa presentire il senso più profondo della sua narrazione. Qualcosa di simile avviene con un altro aggettivo dello stesso racconto. Peppa, fuggita di casa per correr dietro al suo ideale, trova Gramigna «lacerato, insanguinato»; più tardi, quando torna col fiasco pieno

¹⁴ A noi non pare felice tutto questo periodo del Verga, con quel «per duecento miglia all'intorno», troppo aritmeticamente determinato, e per quella «leggenda delle sue gesta», che è troppo letterario. (N. d. D.).

d'acqua, dopo le fucilate dei carabinieri, essa stessa è « lacera e insanguinata ». È un altro bellissimo parallelismo espressivo, che dice come la ragazza sia veramente fusa con l'uomo che ama. Anche questa ripetizione si trova solo nel testo del 1897; prima Peppa che tornava col fiasco in mano era « pallida e insanguinata ».

Si sa che il Verga, secondo quanto scrisse nell'introduzione a *L'Amante di Gramigna*, cercava la spontaneità delle parole « semplici e pittoresche della narrazione popolare », voleva cioè liberar la sua pagina da qualsiasi patina letteraria e foggarsi un linguaggio che fosse tutt'uno col suo mondo e nascesse dall'animo stesso dei personaggi. Nel corso di queste note ci è avvenuto d'indicare qua e là come anche nelle correzioni del 1897 egli di solito adottasse espressioni più dirette e più immediate, preferendole ad espressioni troppo scritte e troppo legate alla sua memoria letteraria. Il lettore che ha scorso i brani da noi citati nella doppia lezione si è certamente reso conto di come questa tendenza verghiana sia riscontrabile un po' dovunque, e come le correzioni apportate a *Vita dei campi* rendano spesso la lingua delle varie novelle più vicina a quella delle *Rusticane* e de *I Malavoglia*. A conferma di ciò si può fare un esempio particolare.

Alla fine di *Jeli il pastore*, Mara vuole andare a ballare con don Alfonso, ma il marito glielo proibisce; la donna va ugualmente. La prima edizione continua:

Egli non profferiva più alcuna parola intelligibile, mentre stava curvo sulle pecore che tosava.

Quel « non profferiva più alcuna parola intelligibile » era una frase troppo scritta; sembrava tolta di peso da un esempio della grammatica. E non esprimeva nemmeno il profondo turbamento dell'animo di Jeli. Nella nuova edizione il Verga la trasformò in:

Egli non disse altro, fattosi brutto come la malanuova....

Mise cioè un'espressione dialettale al posto dell'espressione grammaticale e ricercata; ma così le sue parole eran di gran lunga più dirette, nascevano davvero dal suo mondo; e inoltre rendevano la tempesta che si andava addensando nell'animo del suo personaggio, e davano il presagio della violenza distruttiva con cui si sarebbe scatenata. Insomma egli passò da una frase da romanzi giovanili alla lingua originale e densa della sua maturità. Senza dire che cancellò anche un leggero errore di logica narrativa: che Jeli in quel momento continuasse a parlare, seppure inintelligibilmente, come si sottintendeva nella prima edizione, non si addiceva troppo bene al suo carattere.

Le due edizioni di *Vita dei campi* aprono dunque uno spiraglio sull'officina dell'artista e ce lo lasciano intravedere al lavoro. Mentre ci dicono l'accanimento col quale egli si dedicava alla sua opera e la continuità con cui cercava di conquistarsi la più perfetta armonia strutturale ed espressiva,

ci rivelano anche alcuni dei criteri da lui seguiti, dei mezzi adoperati per raggiungere il suo fine, aiutandoci così a penetrare più a fondo nella sua arte e a scoprirne l'intima sostanza. Quanto al testo da considerarsi definitivo, poi, noi non possiamo neanche dubitare che l'unico sia, come si diceva, quello del 1897; e questo non perché è artisticamente più felice di quello del 1880, quanto invece perché fu curato e voluto dal Verga stesso.*

GIOVANNI CECCHETTI
del'a Tulane University,
New Orleans, U.S.A.

* Il cav. Giovanni Verga, fu Pietro, in data 11 settembre 1957, dichiarava a uno studioso catanese, riguardo alle carte verghiane, su per giù quanto segue:

« Ritengo che sia inutile, nella questione dei manoscritti e delle lettere verghiane, l'esame di come e perché i germani Lina e Vito Perroni si siano, nel triennio 1928-1930 accaparrati il momentaneo possesso e l'esclusivo sfruttamento dell'ingente materiale (carteggio e manoscritti) di Giovanni Verga. — Ritengo del pari, almeno per il momento, inopportuna l'indagine del perché e per colpa di chi, dal 1930 al 1955, malgrado i contratti e le liti, non sono riuscito ad ottenere né la stabilita pubblicazione dell' 'Opera omnia' e dell'epistolario vergiliano, né la restituzione del materiale affidato. — Per adesso quello che, a mio parere, è interessante conoscere è che, dopo la definizione della lunga vertenza giudiziaria Verga-Mondadori-Perroni, nel 1955 fra le parti si è venuto ad un accordo, mediante il quale l'editore Mondadori si è con me impegnato di pubblicare entro il '59 in una degna edizione critica, con un raffronto fra le varie stesure, l' 'Opera omnia' vergiliana ed il relativo carteggio-epistolario, che la curatela di detta pubblicazione è stata affidata ai Perroni e che i Perroni si sono con me impegnati contrattualmente alla restituzione di tutto il materiale loro affidato, alla fine del 1959 ».

In quanto alla decisione parlamentare ci si potrebbe richiamare a quella per i manoscritti leopardiani lasciati dal Ranieri in proprietà delle sue cameriere (1888), richiesti dal conte Leopardi in qualità di erede del poeta, e dal Parlamento dichiarati monumento nazionale. Anche il Parlamento della Regione Siciliana potrebbe muover le acque; certo sarebbe giusto che le carte verghiane fossero conservate nella Biblioteca di Catania, e così manoscritti e lettere del Capuana, del Rapisardi, del De Roberto. Si può rammentare anche il precedente dell'epistolario di Marco Praga: quando questi si uccise, nel 1929, il ministro dell'educazione Belluzzo per mezzo della Sovrintendenza bibliografica di Milano intervenne presso gli eredi perché l'epistolario di valore letterario e non privato fosse conservato a Brera.

Riportiamo dal *Resoconto sommario e bollettino delle commissioni* della Camera dei deputati, della seduta antimeridiana del mercoledì 25 settembre 1957, il testo dell'interrogazione a risposta orale presentata alla Presidenza dall'on. Matteo Gaudioso, eletto per il P. S. I. nella circoscrizione di Catania:

« Il sottoscritto chiede d'interrogare il ministro della pubblica istruzione, per conoscere quale posizione abbia assunto il Ministero al momento della nota vertenza giudiziaria fra gli eredi dello scrittore Giovanni Verga e i signori Lina e Vito Perroni, i quali avendo ottenuto nel 1926 a titolo di prestito manoscritti e carte del Verga per curarne una edizione critica, si rifiutarono successivamente di restituirli agli eredi Verga di Catania.

« Per conoscere quale sia lo stato attuale della vertenza e quale parte vi abbia la casa editrice Mondadori.

« Per conoscere se la soprintendenza bibliografica di Roma (essendo i signori Perroni domiciliati a Roma), abbia mai fatto passi per fermare i manoscritti e le carte del Verga.

« Se il Ministero non ritenga opportuno intervenire presso i signori Perroni per togliere loro questo monopolio su manoscritti e carte di alto interesse letterario che i signori Perrone poterono assicurarsi nel 1926 grazie alle commendatizie di un alto gerarca del fascismo.

« E infine (ammesso che l'edizione perroniana di tutte le opere del Verga venga condotta a termine), se il ministero intenda intervenire per ottenere che i manoscritti verghiani vengano depositati presso una sede qualificata per essere messi a disposizione di tutti gli studiosi ». All'interrogazione si unisce l'on. Lelio Basso, trasformandola così in interpellanza. (N. d. D.).

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

ELIA KAZAN

Il nome di Elia Kazan è come una insegna al neon; si accende e si spegne, fantasmagorica ed effimera nel suo meccanismo. È tra i primi nomi, comunque, ad apparirci nel cinema americano di quest'ultimo decennio; lo porta un uomo cui si adatta il titolo dell'autobiografia di Grozs « Un piccolo sì e un grande no ». La sua sensibilità e il suo sensibilismo lo hanno, in alcuni momenti, reso capace interprete di opere drammatiche, talvolta lo hanno fatto abile creatore di psicologie e di atmosfere, altre volte lo hanno spinto verso un furore erotico o lo hanno lasciato investire da quella « raffica del problema sociale » di cui parla Edmund Wilson per l'Hemingway di *To Have and Have Not*; infine è accaduto di vederlo infantilmente vile.

Al tirar delle somme, Kazan (chi potrebbe pensare ad un'astuzia volpina?) ci appare come una figura psicanalitica; in lui l'espressione artistica e la vita quotidiana sono talmente fuse da essere giudicate globalmente: per apprezzare un film e per giudicare un'azione. Ciò, a non voler comportarsi come inutili moralisti, è bene per un artista. In fondo, Elia Kazan è il personaggio di una sua regia; il « metodo » dell'*Actors' Studio*, l'insegnamento di Stanislavskij sbrigativamente applicati al comportamento individuale. « Io sono un traditore »; per lui è stato possibile divenirlo.

Nei confronti di Kazan, insomma, sarebbe semplicistico profittare della spiegazione che Emilio Cecchi offriva per Faulkner e di cui è stato agevole servirsi per Richard Brooks.¹ È necessario, invece, considerare le contraddizioni non come estranee alla sua personalità perché portate dalla « condizione » del regista operante in Hollywood, ma connaturali, congeniali. Un simile dato comporta, ragionevolmente, un diverso modo di considerare la sua vita e la sua opera.

Vediamo, intanto, quali sono le sue contraddizioni più patenti. Nelle regie cinematografiche: da un lato *Un albero cresce a Brooklyn* (1944-'45) e *Baby Doll* (1956), dall'altro *Barriera invisibile* (1947-'48) e *Fronte del porto* (1954). Inoltre: la perfezione formale dei suoi film e la frequente illogicità contenutistica degli stessi, dove il linguaggio non corrisponde al significato; la scelta di temi precisi (il problema dei negri, le lotte dei portuali, la vita e l'azione di un rivoluzionario) ed il simultaneo rovesciamento dell'impostazione di base; la forte personalità artistica e, indipendentemente, la sicurezza nell'affermazione individuale pur tra le asprezze della giungla d'asfalto

¹ *Profili di registi: Richard Brooks*, in « Comunità », n. 46, a. 1956.

(per cui oggi si può affermare che egli ha il « finanziamento assicurato per qualsiasi progetto intenda realizzare ») e la soggezione sociale alle correnti più radicali in seno all'opinione pubblica americana, in esse comprese sia l'iscrizione al partito comunista nord-americano che il testo dell'*affidavit* da lui presentato alla commissione maccartista.

Arduo è sciogliere questi « opposti » ed « inconciliabili », ma dalla loro soluzione e *reductio ad unum* discenderebbe una chiara comprensione dell'*affaire* Kazan. Bisogna muoversi dall'esperienza teatrale per inquadrare fin dagli inizi il regista di *Un tram che si chiama desiderio*; l'attività da lui svolta in seno al « Group Theatre » è infatti fondamentale. D'altro canto la *drammaturgia* di questo « uomo dello spettacolo » non è diretta ad attribuire al teatro un valore primario nei confronti del cinema. Se giudicando le sue opere si è potuto attribuirgli un vizio di teatralismo (è il più ovvio attributo critico ai film di Kazan), egli non ha mai dimostrato di voler accreditare scale di preferenze. Anzi, dal punto di vista delle « occasioni », Kazan si è così espresso: « ...il teatro oggi è essenzialmente il mezzo espressivo del drammaturgo. Uno come me può solo starsene in disparte ad aspettare e sperare che gli venga offerto un buon copione. Nel cinema invece è diverso. Io cerco, in collaborazione con i buoni autori, di creare delle sceneggiature cinematografiche. Sono cioè uno scrittore di cinema, non solo un regista ». ² Ma ciò vorrebbe dire ancora poco. Riferisce, infatti, George Jean Nathan che una volta Kazan ebbe polemicamente ad affermare: « Il teatro non è parola, ma azione. Una commedia — aggiunse — deve prendervi e farvi così », e illustrò il suo pronunciamento « *by shooting out his right fist and twisting it in the air as if he were grinding a knife into an enemy's groin* ». Dove, nella dichiarazione rivoluzionaria e nella mimica riferite dallo scandalizzato critico di Broadway, è condensata una concezione della funzione del teatro, secondo la quale egli dimostra di non ritenere che tra cinema e teatro esistano rigidi confini, considerati — almeno — come *mezzi d'influenza* sullo spettatore, sulla massa. Il fatto poi che Kazan affermi esservi differenze notevoli tra cinema e teatro, in quanto in ognuno « il vocabolario espressivo è quasi l'opposto dell'altro », mi sembra non contraddica l'idea, ma la spieghi. Resta da vedere, piuttosto, se il *teatralismo*, che gli viene consuetudinariamente attribuito, non sia invece un dato personale dell'originalità kazaniana, al di là di quella esasperazione dei personaggi che non appartiene di regola al linguaggio teatrale.

Ma scorriamo i suoi dati biografici. Elia Kazan (Kazanoglous) è nato a Costantinopoli da genitori greci nel 1909; il padre, mercante di tappeti, dalla Turchia si trasferì a Berlino con la famiglia; tornò poi in Turchia ed infine emigrò negli Stati Uniti dove Elia giunse a quattro anni: la sua educazione ed istruzione fu quindi *yankee*. Frequentò le scuole comunali a New York; in seguito studiò alla *Mayfair School* ed ottenne il diploma A. B.

² *Colloquio con Kazan*, in « Bianco e Nero », n. 3, marzo 1957.

al liceo Williams. Infine si iscrisse alla *Yale Drame School*. A ventitre anni giunse a Broadway con una lettera di presentazione che gli valse l'ingresso nel « Group Theatre ».

Erano i primi « fervent years » del celebre gruppo di lavoro teatrale che nel 1931 — un anno prima l'arrivo di Kazan a New York — era stato fondato da Harold Clurman (oggi regista e redattore teatrale di *The Nation*), da Lee Strasberg e Cheryl Crawford (attualmente le colonne dell'*Actors' Studio*). Del « Group Theatre » facevano parte ventotto attori tra i quali Stella Adler, Clifford Odets (che quattro anni dopo avrebbe debuttato come autore con la *short play*: *Waiting for Lefty*), Franchot Tone, Morris Carnovsky, J. Edward Bromberg, Mary Morris e, più avanti, John Garfield, Lee J. Cobb, Sam Jaffe. Com'è noto, il « Group Theatre » nacque per iniziativa della sinistra intellettuale di New York e con l'appoggio del « Theatre Guild ». Per avere un'idea dell'atmosfera, basti ricordare la commedia di Clifford Odets dianzi citata; per sintetizzare i giudizi sullo stile interpretativo della scuola nel cui seno nacque Kazan, riteniamo sintomatica una critica di Brooks Atkinson il quale, in occasione del debutto del « Group Theatre », rilevò sul *Time* che gli attori avevano « *forced their souls too much* »; un dato preistorico, si direbbe, che tuttavia prelude all'ormai famoso parossismo degli interpreti diretti da Kazan.

Dal 1932 al 1941 (anno in cui l'iniziativa di Clurman si concluse), Kazan lavorò come attore (debuttando nel '33 in *Crysalis*) e come regista (le sue prime esperienze direttoriali furono *The Second Man* nel 1931, *The Young Go First* nel 1935, *The Crime* nel 1936, *Casey Jones* nel 1938 e soprattutto *Thunder Rock* nel '39, *Café Crown* nel '42, *The Skin of Our Teeth* nel '42, *Harriet* nel '43, oltre a *The Strings, my Lord Are False* nel '42 e *One Touch of Venus* nel 1943). Non è questa la sede per dilungarsi su quel periodo, ma circa la sua importanza nella maturazione di Kazan, riportiamo un giudizio dello stesso regista. « *The 'Group Theatre'?* — si chiedeva molti anni dopo; e rispondeva — *It didn't fail; it lived its life. And its influence is still being felt* ». A questo punto, mette conto notare che una delle più sorprendenti contraddizioni kazaniane è esattamente rinvenibile nel successivo ripudio di quel periodo e di quell'esperienza della propria vita, ripudio — bisogna aggiungere — che egli riferiva all'aspetto sociale, quanto dire quello intrinsecamente più rimarchevole degli anni « trenta ». Ciò accadde durante l'inchiesta della Commissione per le attività antiamericane; quando Kazan, nel 1952, venne chiamato a deporre, dichiarò che nel 1936 (anno in cui — la coincidenza è davvero strana! — il partito repubblicano approfittava della crisi dell'alleanza progressista rooseveltiana per scatenare la propria battaglia tendente ad annullare il *New Deal*) egli si era dimesso dal partito comunista americano perché, tra l'altro (secondo quanto accade al personaggio dell'ex-comunista interpretato da Dorothy Mac Guire in *On Trial*) era stato costretto « ad una serie di contorcimenti, di scuse, di ammissioni di errori che io (*Kazan*) avrei commesso ». « Se — commenta Lawson —

Kazan avesse veramente avuto nel 1936 l'esperienza che ora racconta, nelle sue opinioni e nei suoi atti degli anni successivi si sarebbero dovute vedere le conseguenze di essa: avrebbe condotto una campagna contro il comunismo, avrebbe negato l'opportunità di ogni forma di unità d'azione fra comunisti, progressisti e liberali, la sua carriera artistica avrebbe avuto un corso differente, sia nel 'Group Theatre' che nella successiva attività di regista cinematografico». ³

L'insinuazione di Lawson (opportunismo) sarebbe convalidata dall'atteggiamento di Kazan di fronte al maccartismo; ma — ci chiediamo — anche dall'attività che giunge fino agli anni migliori di Kazan, e cioè dal '44 al '47, quando troviamo al suo attivo le regie teatrali di *Profonde sono le radici* e di *All my Sons* o quelle cinematografiche di *Un albero cresce a Brooklyn*, di *Boomerang*, di *Barriera invisibile*? L'accusa di Lawson è forse troppo semplice perché appaia completamente credibile. Vediamo: potrebbe anche trattarsi di una condanna del comunismo USA e dei suoi metodi, non di un'abiura agli ideali democratici. Ma un progressista, un liberale, non solo avrebbe condannato i sistemi del defunto senatore del Wisconsin, ma si sarebbe rifiutato (vedi Arthur Miller) di testimoniare, e, nemmeno a dirlo, di deporre contro i propri amici colpevoli del reato di pensiero o di semplice «accademia politica» come afferma un personaggio di *Io non sono una spia*. E allora? Gli interrogativi si inseguono.

Può darsi che si riesca a trovare una spiegazione in alcune scelte per le sue regie teatrali (non certo casuali per un regista di vaglia, né provocate da ragioni commerciali; anche nelle regie di Visconti — da «Fior di pisello» a «La contessina Giulia» — vi è una ragione); probabilmente una spiegazione può essere rinvenuta nel contesto dei suoi primi film.

Nel ripercorrere la nota biografica siamo giunti dunque al 1944; il «Group Theatre» è ormai dietro le spalle; pur se la sua influenza prosegue, molto tempo e molti avvenimenti sono trascorsi da allora. La guerra ha portato ben altre prospettive; il «secondo fronte» ha condotto ormai alla vittoria. Viva è sempre l'influenza rooseveltiana; Kazan è un regista socialmente presente, sulle scene e sullo schermo, direttamente impegnato. È del '44 la sua regia teatrale di *Jacobowsky and the Colonel*, una commedia, adattata da S. N. Behrman da un testo di Franz Werfel, che trattava dell'invasione tedesca in Francia. È del '44-'45 il film *Un albero cresce a Brooklyn*; è del '45 la regia della commedia *Profonde sono le radici* di A. d'Usséau e J. Gow della quale non è necessario ricordare il tema e l'importanza nel «teatro negro» americano. Fino al 1947, infine, mise in scena *All My Sons* di Arthur Miller; diresse i film *Boomerang* e *Barriera invisibile*; infine, la regia del *Tram che si chiama desiderio* al «Barrymore Theatre», a non voler ricordare il film *Il mare d'erba* e, in teatro, *Dunnigan's Daughter* di Behrman. Tre anni, dunque, intensi, artisticamente e socialmente. Ciò di-

³ J. H. LAWSON, *Il film nella battaglia delle idee*, Feltrinelli, Milano 1955.

cendo, sospendiamo un discorso dal quale, tuttavia, non si può prescindere a proposito di Kazan; perché, ad evitarlo, limitandosi all'esame estetico dei film, sarà difficile che la « questione morale » della personalità kazanianiana non torni dalla finestra, vogliamo dire dalle stesse bellissime forme dei suoi film. Ricordando, comunque, un popolare proverbio inglese, vorremmo dire che è necessario liberarsi di questo scheletro (nell'armadio di ogni famiglia ve n'è uno) che dimora nella figura del pur ottimo regista; in un certo senso, si è un po' inibiti nel considerare il lavoro di Kazan, e sappiamo a cosa attribuire questa prevenzione.

Quando l'autore di *Baby Doll* venne chiamato ad Hollywood per la sua prima esperienza registica, i suoi contatti con il cinema erano stati limitati all'interpretazione di due film di Anatole Litvak per la Warner Bros. Il primo (*City for Conquest*, « La città del peccato », 1940) era un *film-gangster*; il secondo (*Blues in the Night*, 1941, non presentato in Italia) era un film sul jazz. Meno di nulla; Kazan dovette la fiducia accordatagli dalla Fox unicamente all'essere l'uomo *the most in demand* in Broadway. Bisognerà ricordare tuttavia un film sperimentale, *Pic in the Sky*, girato da Kazan insieme a Ralph Steiner, Molly Dan Thatcher e Irving Lerner (che lavorò per la « Frontier Film »); gli autori « scelsero come fonte di ispirazione un terreno di scarico della nettezza urbana » e, su uno spunto di Kazan, improvvisarono una sorta di balletto che partiva dal cerimoniale greco-ortodosso per continuare con variazioni sul tema « d'ora in poi tutto sarebbe andato nel migliore dei modi »; a proposito di questo *short* avanguardistico si parla addirittura di « momenti straordinari ». ⁴ A titolo di curiosità, si può rammentare una permanenza ad Hollywood di Kazan (nel 1937) prima della sua partecipazione ai film anzidetti; in quell'occasione egli fuggì dopo essersi sentito chiedere spregiudicatamente di cambiare il proprio nome nel più orecchiabile *Cezanne*. Infine, nel 1943, aveva diretto un documentario: *It's Your Turn*.

Alla luce del terzo periodo kazanianiano, il primo film sembra non debba appartenere allo stesso autore di *Baby Doll*. In *Un albero cresce a Brooklyn*, infatti, se si ritrovano le caratteristiche esteriori, di tecnica espressiva e di aggettivazione tipiche del nostro regista, si rinviene però un andamento sostanzialmente spoglio e diretto, senza elucubrazioni interne e la vicenda, tratta dall'omonimo romanzo di Betty Smith, scorre serena nell'eco di un ricordare commosso e sentimentalmente preciso. Ma, al di là del tema che pure, ai fini di una « ricerca del regista perduto », ci sta a cuore, *Un albero cresce a Brooklyn* resta una delle migliori opere, la più schietta tra quelle del primo periodo che pure non si caratterizzano in genere per tortuosità.

La tipicità dei film che vanno da *Un albero cresce a Brooklyn* a *Pinky* non è tanto riscontrabile in un eccesso di teatralismo, come è stato detto, quanto in una chiarezza interiore di racconto. Si comprende a stento la ra-

⁴ L. JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino 1952.

gione per cui un « periodo » debba essere circoscritto soltanto per un fatto di mestiere, e non in base al criterio con il quale il regista usa contenutisticamente questo mestiere; soprattutto quando il teatralismo dei primi film va di pari passo con la coerenza del discorso kazaniano. Strano è infatti (e l'evoluzione potrà essere dipesa anche da elementi esplicitamente estranei al fatto espressivo) che con l'acquisizione della lingua, Kazan non abbia più saputo parlare. E se così affermiamo è perché, pur suggestionati dall'abilità e dall'originalità dell'eloquio del regista, si desidererebbe la presenza di una sostanza al centro degli amabili discorrimenti dell'originale autore.

Oggi, invece, se da una parte Kazan sa ottimamente far uso della macchina da presa fino ad attrarci nella sua orbita, se contemporaneamente — come per *Fronte del porto* — pone al centro del discorso un argomento di pregnante interesse per i suoi contemporanei, dall'altra egli lascia che le belle parole si involvano intorno a loro stesse, che ogni argomento — dalla biografia di Zapata ai portuali — si svilizzi nel balbettio di un discorso che non mantiene la linea d'impostazione. Spesso, infine (vedere per questo i due film tratti da Tennessee Williams),⁵ alcuni temi vengono insistentemente ripetuti con ingegnose e godibili variazioni, ma tuttavia così solite da far pensare ad una nuova Arcadia dove l'accesso naturalismo, i sessualismi hanno preso il posto della mitologia secentista. La parola scade così dalla sua funzionalità ed acquista mollezze compiaciute. Ed è da notare la circostanza che cotesti abbandoni ci tornino reimportati proprio dalla patria del pragmatismo; in un certo senso, ma questo è un discorso lungo cui accenniamo soltanto, i film americani « di genere » — dal « western » al « musical » al « giallo » alla « science fiction », e ai migliori in questi campi aggiungiamo i film della coppia Kazan-Williams — sono esempi di un secentismo che vuol essere giustificato utilitaristicamente come *spectaculum*: cosa da vedere.

Ma torniamo, ora, al grezzo, ma più convincente autore di *Boomerang*, *l'arma che uccide* e di *Barriera invisibile*; per notare, d'altro canto, che non è nostra intenzione accreditare l'opinione di due capolavori, e tali perché materiati di una coerenza espositiva; basti pensare all'eccellente raccontare di *Fronte del porto*, film non esemplare per coerenza di concetti, per impostare un confronto che alla resa dei conti volge a sfavore dei primi indubbiamente prigionieri di concessioni allo stereotipo commerciale. Ma di significativo in questi vi è un argomento che diviene contenuto (altrettanto non potrebbe essere affermato per *Fronte del porto*) proprio grazie ad una logica sintattica che se non giunge ad una conclusione attraverso proposizioni eleganti, tuttavia vi arriva con chiarezza. Ecco, quest'ultima è proprio la qualità che giustamente Fernaldo Di Giammatteo rinveniva in *Barriera invisibile*. Tra *Odio implacabile* (1944) di Dmytryk, *Il processo* di Pabst e *Strada confine* del polacco A. Ford, il critico sceglieva *Barriera invisibile* perché « ha sugli

⁵ Sul rapporto Kazan-Tennessee Williams ha scritto acutamente Giulio Cesare Castello nel citato numero di « Bianco e Nero », recensione di *Baby Doll*.

altri il vantaggio, ora indispensabile, della chiarezza. Il film di Kazan — aggiungeva — è il meno complesso fra quanti hanno affrontato il problema dell'anti-semitismo.... Più che agitare.... la bandiera dell'anti-semitismo, Kazan espone accuratamente, con scrupolo di uomo onesto, una sintesi delle condizioni di vita degli ebrei americani». ⁶ La « chiarezza » di Kazan risultava, d'altronde da una storia tratta da un romanzo di Laura Z. Hobson ed adattata da Moss Hart; un soggetto normale per il cinema melodrammatico americano, non dissimile nella sua sostanza dal successivo *Boomerang* nel quale il regista dimostrerà altrettanta chiarezza. Accenniamo al primo: l'amore nascente tra Phil, un giovane vedovo (Gregory Peck) e Kathy (Dorothy Mc Guire), nipote del direttore di un settimanale presso il quale Green lavora e compie un'inchiesta sull'antisemitismo. A unire e dividere, a rendere insomma movimentato questo sentimento, è il problema degli ebrei. Il tutto sarebbe potuto risultare un pasticcio « romantico » se il personaggio dell'ebreo, funzionante da ago tra i poli di una bussola soggetta ad impulsi erotico-ideali (Phil abbandona Kathy quando si avvede che costei è schiava di pregiudizi) non fosse chiaramente definito e incisivamente interpretato da un sensibile attore come il defunto John Garfield (anch'egli uscito dal « Group Theatre »); la chiarezza, a mio parere, è rinvenibile particolarmente nella figura di quest'ultimo, sicché il racconto, verboso limitatamente al falso problema — quello sentimentale —, diventa, attraverso il gioco interpretativo (uno dei meriti costanti ed uno degli elementi da studiare con più attenzione nel linguaggio cinematografico di Kazan) preciso nel vero problema, quello, appunto, dell'antisemitismo.

La storia di *Pinky, la negra bianca* (il film doveva essere diretto inizialmente da John Ford, poi rinunciatario perché ammalato) potrebbe anche essere ritenuta come confacentesi al Kazan primo tempo; vi è un tema preciso (la condizione dei negri nel sud), un soggetto semplice e, a suo modo, « casalingo » — come per *Un albero cresce a Brooklyn* —, a non voler prestare troppo orecchio alla trovata della « negra dalla carnagione bianca ». Il soggetto, tratto dal romanzo di Cid Ricketts Sumner, era stato sceneggiato da due abili autori: Philip Dunne (che recentemente ha diretto *Io non sono una spia*) e Dudley Nichols. Le vicende di *Pinky* (una ragazza d'origine negra tornando al nativo sud, si ritrova di fronte a problemi che riteneva sepolti — c'è forse un involontario simbolismo nella sua carnagione —; per contribuire alla lotta contro il razzismo, essa rinuncia all'amore, al benessere e fonda un dispensario per i negri) avevano una loro coerenza, pur attraverso un tono disimpegnato, disteso in un ovvio sentimentalismo.

Con *Pinky* si suole indicare la fine del primo periodo; il terminare di un ciclo nel quale Kazan non sembrava completamente padrone del « mezzo espressivo ». E sulla constatazione che nel successivo *Bandiera gialla* (*Panic in the Streets*, 1950) si rinviene a colpo d'occhio tutta una nuova, più ade-

⁶F. DI GIAMMATIEO, *Il pregiudizio antisemita*, in « Cinema », n. 5, del 30 dicembre 1948.

rente presa di possesso del linguaggio cinematografico con la manifestazione di una nota personale, schiettamente tale, si può essere indubbiamente d'accordo con Eugene Archer, autore di un acuto saggio sul nostro. Esatta la definizione di « melodramma » (« perché melodramma stilizzato, e non realismo, è l'essenza del film »), esatta l'individuazione dei significati che hanno le appariscenti « luci crude », la « recitazione naturalistica », la « tecnica della scuola semi-documentaristica » quali « espedienti per dare una patina di realismo ad un comune intreccio da guardie e ladri ».⁷ Ma bisogna rilevare che è proprio in questo film, e non solo da un punto di vista « tecnico », che si trova la chiave per aprirci una comprensione del secondo tempo, e di talune particolarità della personalità di Kazan.

Gli elementi caratterizzanti il passaggio di qualità e di contenuti sono sintetizzabili in alcune osservazioni; le elencheremo, partendo dal soggetto, con una interpretazione che può sembrare arbitraria, ma che crediamo abbia un fondo di verità se non nelle intenzioni conscie o inconscie di Kazan, nei risultati formali (simbolismo) e sostanziali di *Bandiera gialla*. Il soggetto (apparentemente innocuo: un uomo affetto da peste viene ucciso dai suoi compagni di gioco d'azzardo, da qui la caccia che a questi uomini danno le forze dell'ordine per allontanare dalla città il pericolo del contagio) contiene un significato sufficientemente trasparente per essere convenientemente valutato; nessuno potrebbe vietarci di pensare che, tra le immagini di un film di guardie e ladri, in uno scorcio maccartista della vita americana, Kazan non abbia voluto rappresentare nella lebbra il comunismo, nei *gangsters* i *reds*, nel capo della Pubblica Sanità Tom Reed il malfamato senatore e nel capitano della Squadra Omicidi l'FBI. Nei tre fuggiaschi, inconsapevoli diffusori del morbo sono palesemente descritti i *leftists* americani; le indagini vengono intralciate dall'omertà: nessun appartenente, o presunto tale, alla malavita intende accusare gli amici (dell'epoca sono gli interrogatori della Commissione per le attività anti-americane); il « duro » Blackie (interpretato da Jack Palance, un attore dal volto mongolico da manifesto antisovietico) viene ucciso dalla polizia grazie alle rivelazioni di Fitch, il gangster pentito al quale viene promessa salva la vita; infine, tutte le persone sospette di contagio sono vaccinate, ed il flagello può essere allontanato dalla città.

Siamo in pieno simbolismo, dunque? Prima di trarre delle conclusioni, esaminiamo gli altri punti caratterizzanti *Bandiera gialla*. Per la prima volta in questo film Kazan capovolge il senso formale del discorso; egli parte da un'impostazione apparentemente realista « alla De Rochemont » per narrarci una favola dalle allusioni che sopra abbiamo cercato di individuare; i termini componenti del suo linguaggio (fotografia, recitazione, inquadrature, movimenti di macchina, montaggio) contrastano con il fatto narrato.

Per la prima volta (dobbiamo dimenticare la parentesi commerciale di

⁷ EUGENE ARCHER, *Elia Kazan: the Genesis of a Style*, in « Film Culture », vol. 2, n. 2, New York 1955.

Mare d'erba) Kazan non pone un problema preciso sul frontone della sua costruzione. Se apparentemente il « contagio da lebbra in una metropoli » si presenta come un tema riconoscibile, è facile dimostrarne l'irrisorietà rispetto a quelli, precisi ed aderenti ad un tempo storico e ad una società, dell'antimitismo, del razzismo antinegro, della giustizia. E, insomma, un falso problema. Con questo film, poi, quell'interesse di Kazan per la precisione rappresentativa, che nei precedenti film poteva essere confuso con il realismo dalle tinte sociali, si appalesa come dovuto ad un amore per le *cose rappresentate* più che per le *cose*. Il suo in una parola, è « descrizionismo » non realismo; sono le mosche, le gocce d'acqua e le formiche dei quadri del Seicento, tanto per ritornare ad un concetto cui più avanti abbiamo accennato.

In *Bandiera gialla*, infine, si palesa la tendenza di Kazan verso l'introspezione con drammatici riferimenti autobiografici o, comunque, con approfondimenti psicologici.

Da questi punti scaturiscono una constatazione ed una chiarificante base d'indagine per il futuro lavoro kazanian, che si muoverà tutto nell'ambito di un simbolismo attraverso il quale egli cercherà di penetrare l'interiorità dell'uomo: dal sesso — nelle più varie graduazioni — ai rapporti sociali intesi come moti psicologici, più che come fatti economici.

Bandiera gialla segna la punta di una parabola che non possiamo prevedere dove andrà a sboccare, se rialzerà la sua curva o se e in quale direzione muoverà la sua nervosissima coda; una parabola che soltanto a titolo di stupefacente coincidenza possiamo chiamare dostoevskiana: la partenza dalla « povera gente » di *Un albero cresce a Brooklyn*, l'arrivo, ma non conclusivo, alle ricerche interiori dell'« uomo del sottosuolo », il passaggio — infine — attraverso contraddizioni che non mancano di stupire gli esegeti, i lettori, gli uomini politici e gli spettatori avvertiti.

Per noi, *Bandiera gialla* non è soltanto un « film di pura regia », « uno degli esempi più insigni di perfezione tecnica fra i film di questi ultimi anni » o « come esempio di abilità cinematografica... la miglior cosa che Kazan abbia diretto finora ». Esso è in senso assoluto il suo migliore, più coerente film, nella sostanza e nella forma. Il nostro parere discende dalla interpretazione che più sopra abbiamo dato, in chiave simbolistica, di un'opera che si riallaccia alla tradizione del « giallo » americana, e dalla constatazione che in essa non si ritrovano le incertezze dialettiche dei primi film il cui contenuto è così frammisto di spurio e di compromissorio, né le finezze fine a se stesse, frequentemente presenti nei film successivi, o le contraddizioni patenti o astutamente celate in discorsi ebbri. In *Bandiera gialla* il linguaggio è incandescente, proprio perché il significato è protetto dalle maschere. Evidentemente quest'opera è la più sincera di Kazan, la più sentita; le sue lacrime, la sua disperazione, i suoi dubbi, le sue accuse sono protetti da uno schermo che difficilmente può lasciar intravedere i reali bersagli. E contro questi bersagli (non bisogna dimenticare la precisa configurazione del « comunista » e del « comunismo » negli Stati Uniti quale fatto addirit-

tura estremista, simile in un certo senso a ciò che erano gli anarchici in Italia) sfoga il proprio rancore di sé credente « democratico » sull'onda di un movimento altrettanto estremista dal quale egli si sentiva trascinato, così vertiginosamente che sapeva non avrebbe potuto resistere a lungo, e la sua crisi sarebbe scoppiata con gesti folli, dettati da un'invincibile paura di tradire il mondo che lo aveva accolto, lui, un emigrante greco, con festose accoglienze ed ambiti riconoscimenti. Si ha la netta impressione che in *Bandiera gialla* egli abbia accusato gli uomini, che rischiavano di perderlo senza nessuna sua responsabilità precisa, e le idee che egli sapeva di non condividere oltre certi limiti. Un film, dunque, dal contenuto estremamente sofferto, un film da lotta ideologica e da « panic in the streets ». Da qui la sua coerenza, la sua sincerità di linguaggio, la sua limpida accusa pur nel simbolismo più abilmente elaborato. Ed il risultato, che in assoluto non può esser considerato all'altezza delle opere d'arte, è tuttavia di primissimo piano nella sua filmografia.

Con *Bandiera gialla* termina il periodo precritico di Kazan, inizia il periodo critico, si conclude un quinquennio di lavoro (1945-1950) in cui troviamo, nel teatro, la messa in scena di *Profonde sono le radici*, di *All My Sons*, e, soprattutto, di *Un tram chiamato desiderio* e di *Morte di un commesso viaggiatore*; nel cinema poi: *Un albero cresce a Brooklyn*, *Boomerang*, *Barriera invisibile*, *Pinky*, *Bandiera gialla*. Da rilevare, inoltre, che nel 1948 egli fondò l'*Actors' Studio*.

Giunti col nostro esame al centro della carriera di Kazan, è opportuno prendere appunto che essa può essere fino ad oggi divisa in tre periodi: 1931-1944 (*apprentissage*, « Group Theatre », esperienze cinematografiche, prime regie teatrali e immediate affermazioni a Broadway); 1945-1950 (di cui si è detto poc'anzi); e 1951 fino ad oggi.

Abbiamo discorso di inizio di un periodo critico. Ed il trovarsi di fronte ad una copiosa messe di « eccezionali » regie cinematografiche esige una spiegazione. I film diretti da Kazan dopo *Bandiera gialla* sono: *Un tram che si chiama desiderio*, *Viva Zapata*, *Fronte del porto*, *La valle dell'Eden*, *Baby Doll* (in teatro ha messo in scena *Flight into Egypt*, *Camino Real*, *Tea and Sympathy*, *Cat on a Hot Tin Roof*). Se dimentichiamo un momento *Salto mortale*, nessuno potrebbe esitare ad attribuire incondizionati elogi a questo complesso di opere. Al cospetto — facciamo pure un paragone — le regie cinematografiche di altri pur valenti autori appaiono, ad un primo sguardo d'insieme, informi balbettii. Ma è necessario tornare al particolare, dividendo, analizzando attentamente forme e sostanze, sceverando il vero dal falso, il trucco dai reali lineamenti e valori.

Un punto, positivo, salta immediatamente agli occhi; ed è l'acquisizione da parte di Kazan di un modo espressivo che diviene di film in film sempre più perfetto, personale; la sua lingua ha la capacità di ricondurre il film alla forza espressiva che gli è propria e che, nell'epoca del sonoro e dei larghi schermi, con lui tornava ad avere il valore di un'età di scoperta, della pri-

mavera del muto, vogliamo dire. Ciò, con Kazan, avviene però secondo modelli tradizionali, non attuando nessuna rivoluzione dal di dentro (come, per es., quella imposta dai nostri registi neorealistici), ma attraverso le evoluzioni di una classica spirale dalle ampie, vistose volute.

Tra *Viva Zapata*, *Fronte del porto* e *Il tram - Valle dell'Eden - Baby Doll* la differenza è innanzitutto di « temi »: i primi due sono attestati, nelle intenzioni almeno, intorno ad un problema sociale tanto da produrre l'idea che il filone dei precedenti film « impegnati » di Kazan non sia limitato a *Pinky*. Gli ultimi tre, invece, nei quali si trovano soltanto delle venature di interesse sociale, segnerebbero davvero qualcosa di nuovo nella filmografia del regista e definirebbero la fisionomia di un nuovo Kazan se non fosse avvertibile l'influenza — ma molto di più — di autori circumnavigabili, come John Steinbeck e particolarmente Tennessee Williams.

Ma rispetto a loro, e soprattutto a Williams, Kazan è davvero soltanto un traduttore cinematografico come afferma G. Cesare Castello (nella citata recensione a *Baby Doll*)? Oppure da parte di Kazan vi è qualcosa di più, che non il semplice apporto di una trascrizione, abile e raffinata che essa sia? Vediamo di trovare alcune « ragioni » ed alcuni riferimenti che possono valere ad individuare moventi e temi dell'autore: il *Sud*, il *Sesso* (risaputi) e soprattutto lo *straniero*. Il *Sud* è presente in tutti e tre gli ultimi film (la New Orleans, atmosfera pregnante di *Un tram che si chiama desiderio*, il rustico ambiente delle piantagioni della California ne *La valle dell'Eden*, la dimensione malsana del delta del Mississippi in *Baby Doll*), a non voler tener conto della « morale e della psicologia etnografiche » di *Viva Zapata*! Il *Sesso* è alla base di tutti e tre questi film, con le sue significazioni freudiane e i compiaciuti pretesti rinvenuti nelle più varie deviazioni fisico-psichiche. Sullo *straniero*, infine, il discorso diventa duplice: da una parte va riferito alla biografia dell'uomo Kazan, dall'altra deve essere fatto risalire « per li rami » nella filmografia del regista.

Indubbiamente, se nella biografia si trovano alcune particolarità sociologiche, tipiche dello *straniero* che tenta di inserirsi nella società ospite, nella filmografia rinveniamo alcune sintomatiche evidenze, tipiche di quell'*outsider* che il giovane critico inglese Collin Wilson ha voluto rinverdire con il suo omonimo saggio, sulle orme di Camus e di John Middleton Murry. Potremmo trascurare le idee di un autore alla moda; resterebbero, tuttavia, alcuni segni che chiedono di essere ricondotti ad una spiegazione unitaria.

Volendo limitarsi alle ultime regie: la *Blanche du Bois* straniera in un ambiente meschino e volgare così diverso da quello dei suoi sogni, la rivolta di James Dean isolato tra quella madre e quel padre con il fratello, il siciliano *Vacarro* (« terrone straniero », lo chiamano) non assimilato. Ma questo è il tema, diremmo il *leit-motiv*, che ricorre con più frequenza e con più appassionato furore anche nei precedenti film. Basti pensare al Marlon Brando di *Fronte del porto*, allo *Zapata* del film omonimo; e più su ancora: le questioni razziali, sociali delle primissime opere diventano soprattutto *casi individuali*

d'inserimento più che non problemi d'interesse generale nell'ambito di una precisa comunità.

L'argomento meriterà in un futuro più lontano un'approfondita analisi: intanto, se ci appare indimostrabile la totale e passiva acquiescenza di Kazan ad alcuni testi, chiare, per contro, ci sembra siano le ragioni e la volontà di talune preferenze verso soggetti e personaggi. Nelle cinque opere della sua — almeno formale — maturità esistono dunque legami tematici non casuali.

D'altro canto, non si potrebbe affermare che questi temi vengano chiaramente mostrati, che i personaggi vengano perfettamente descritti, e che le tesi, con i loro succhi vitali, vengano alla luce con risultati artisticamente compiuti. Sono sofferenze più gridate che spiegate in racconti chiari e distesi. *L'uomo del sottosuolo* è nel linguaggio, quel personaggio complesso e difficile ad essere espresso che Kazan insegue nel suo secondo tempo.

Da un altro punto di vista, il segno dei tempi (in ogni sua implicazione) è impresso anche nell'opera del regista; nella sua, troviamo specchiata la nostra stessa filmografia nazionale, mutando ciò che vi è da mutare. Gli anni del più fervido neorealismo, la crisi, gli sviluppi in senso psicologista: da *Paisà*, insomma, a *Le notti bianche*. Porre paragoni, momento sta a momento, significa anche scoprire la ragione storica del cammino percorso da Kazan.

Il suo passaggio, per es., dal realismo descrizionistico ed analitico dei primi film sociali, al descrizionismo naturalistico e sintetico degli ultimi film psicologici, avviene su un denominatore spurio e decadente, inteso quest'ultimo aggettivo nel senso di *tradizionalmente letterario*. Il sesso, il Sud, lo straniero — quasi una dannunziana *quadriga imperiale* — conducono Kazan su piste risapute, anche stantie. E non perché questi temi di per se stessi siano « esauriti » come occasione d'approfondimento, ma perché il salto che la natura ha compiuto in questi anni (l'uomo ha sfatato troppe leggende) non permette dispersioni inutili. Se esiste una strada da percorrere, bisogna giungere subito al nocciolo della questione. Pare invece che Kazan (e non per incapacità artistica) abbia molte esitazioni; da qui il suo attardarsi svagato, il suo vero e proprio spreco di energie che non si può evitare di rimproverargli.

Non vi è bisogno di avanzare profezie, però, per prevedere che il regista riuscirà a toccare la propria meta soltanto il giorno in cui saprà ancorare allo stesso approdo la « chiarezza » di *Barriera invisibile* con la capacità materiale di esprimersi delle ultime opere. Il giorno della sua vita artistica in cui verrà in piena luce quel « talento per la tragicommedia » kazaniana, che, secondo una sua stessa definizione, è « la capacità di afferrare le più riposte contraddizioni; è l'intuire che la pazzia e la nobiltà d'animo possono stare l'una con l'altra, e che in questa coincidenza e giustapposizione può consistere l'essenza del carattere umano ».

FILIPPO M. DE SANCTIS

MISCELLANEA E VARIETÀ

SALVEMINI MAESTRO A PISA

Allora, intorno al 1912, molti professori venivano a far lezione all'Università, in abito lungo, si facevano precedere nell'aula da un usciere, salivano su alte cattedre, solennemente poggiate sopra tre o quattro gradini, chiuse da transenne e sormontate da una specie di baldacchino; Salvemini faceva lezione al primo piano della « Sapienza », in un'aula di modeste dimensioni; arrivava, quasi sempre uscendo direttamente dalla « Biblioteca », con un fascicolo di appunti, col suo passo deciso, con la figura caratteristica ed inconfondibile per la foggia singolare del cappello, e, d'inverno, del celebre « pipistrello », il soprabito senza maniche; sedeva ad un tavolo comune che in quella piccola aula teneva il posto della cattedra, quasi a diretto contatto con i banchi; qualche volta piegava una gamba, appoggiandola ad angolo retto sull'altro ginocchio; si curvava a consultare gli appunti, poi scorreva gli scolari con lo sguardo penetrante e diritto, scandiva uno o due periodi, li concludeva sistematicamente con uno dei suoi gesti abituali, due dita che allargavano i baffi e la barba intorno alla bocca, oppure, molto spesso, con uno dei suoi consueti sorrisi larghi, brillanti, taglienti che scoprivano tutti i denti e facevano scintillare, dietro gli occhiali, gli occhi pieni di acuta e sprizzante vivacità; quindi ripiegava lo sguardo attento sulle schede, le voltava una sull'altra con gesto secco, con ritmo regolare; svolgeva così la sua lezione con visibile soddisfazione sua, con efficace risonanza nella mente degli scolari.

Svolgeva tre tipi diversi di lezioni: alcune erano lezioni propedeutiche: tracciava la classificazione delle fonti storiche, descriveva i procedimenti e le necessarie cautele della critica esterna ed interna dei documenti, insegnava i metodi pratici per raccogliere e catalogare notizie e citazioni, illustrava insomma gli strumenti del lavoro e della ricerca storiografica. Oppure, sulla scorta di quei documenti, ricostruiva, a pezzo a pezzo, analiticamente, i singoli episodi ed avvenimenti ai quali chiedeva la spiegazione dei fatti storici che si proponeva di illustrare. Insegnava, per diretta ed immediata esperienza, quanto complessa e difficile è la ricerca della verità, e come è dovere del ricercatore storico procedere con la più grande obiettività, dimenticando i propri presupposti soggettivi, per concentrare la più attenta cura nell'interrogare, galileanamente, le fonti e i documenti.

Nell'altro tipo di lezioni esponeva invece distesamente i risultati dei suoi studi, delle sue ricerche, delle sue ricostruzioni critiche intorno all'argomento prescelto per il corso; le chiamava scherzosamente lezioni dommatiche, queste, perché gli studenti dovevano accoglierne il contenuto come verità sicura; ma niente di dommatico c'era, in realtà, giacché riusciva ben facile ritrovare e risentire dietro l'esposizione distesa i modi ed i procedimenti di un'acuta ed attenta indagine critica.

Poi un terzo tipo di lezioni, quelle fatte dai discepoli: ciascuno di loro doveva riassumere una lettura, commentarla, discuterla, coordinarla con la visione generale di un determinato periodo storico; primo cimento con la difficile arte di riferire e sistemare il pensiero altrui, che gli scolari affrontavano con qualche trepidazione, non disgiunta da giovanile audacia, l'una e l'altra efficacemente stimulate, dirette e corrette, senza parere, dal Maestro.

Infine le conversazioni riservate agli studenti che si proponevano di dedicarsi agli studi storici: terminata la lezione ufficiale, rimanevamo in pochi, raccolti intorno a Lui,

ed Egli improvvisava la trattazione di un qualche argomento che doveva servirci di modello e di guida per le nostre future lezioni; oppure si informava dei nostri studi personali, specialmente da quelli che stavano preparando la tesi di laurea; e criticava, integrava, correggeva, scorrendo e provocando i nostri discorsi; queste lezioni tutte nostre, di noi più diretti discepoli, erano quelle che più ci interessavano. Conservo ancora il più vivo ricordo di una di queste conversazioni, una delle prime che ascoltai: il Maestro improvvisò un'analisi minuta delle « Cinque giornate di Milano »: alla mia mente inesperta il fatto storico, fin allora accennato con formule più o meno convenzionali, si dispiegò in una così ampia vastità di panorama, in una così complessa concatenazione ed interferenza di sentimenti, interessi, azioni, individuali e collettive, consapevoli o inconscie, che commossero la mia intelligenza e mi fecero scoprire tutto in una volta che cos'è la storia.

A completamento di questi corsi e di queste conversazioni esigea da ciascuno di noi la lettura di almeno un'opera di notevole importanza storiografica.

La mole di questo lavoro annuale, ed ancor più la varietà e molteplicità di prospettive e di interessi ch'esso faceva insorgere e sviluppare nella nostra mente, e l'impegno che richiedeva, costituivano un efficacissimo stramento di erudizione specifica ma anche uno strumento, altrettanto efficace, di addestramento al più severo rigore scientifico, un'educazione alla scrupolosa onestà di studiosi, di insegnanti, di uomini, vale a dire, in fondo, un alto insegnamento morale.

Rigore scientifico voleva dire, per Salvemini, prima di tutto concretezza; concretezza di idee e di espressione Egli esigea fermamente: insegnava a cercar sempre la persona od il gruppo di persone che ha enunciato un principio, ha preso un'iniziativa, ha opposto una resistenza, ha offerto un aiuto, che ha agito concretamente; ad indagare sugli impulsi, gli interessi, le ragioni che hanno mosso quegli individui o quei gruppi; ad analizzare e chiarire questi impulsi, questi interessi, queste ragioni; a non ripararsi mai dietro le astrazioni, le personificazioni mitiche; quanto cioè aveva nitidamente spiegato nell'introduzione ad una delle sue più celebri opere, « La Rivoluzione francese »: richiamare alla memoria l'immagine complessiva di molti e vari avvenimenti concreti mediante un termine unico riassuntivo, un nome collettivo ed astratto, offre molti vantaggi pratici, fa risparmiare tempo, « a condizione che il pensiero si tenga sempre pronto a sostituire al termine astratto il termine concreto.... Il pericolo incomincia quando ci dimentichiamo che la Rivoluzione è una parola astratta e la facciamo operare come una persona in carne ed ossa, come una causa storica sdoppiata dagli avvenimenti e creatrice degli avvenimenti stessi »; allora questa Rivoluzione « ci appare come una strana potenza.... come qualcosa di mostruosamente incomprensibile » a vituperio o glorificazione della quale si scalmanano, di qua e di là, i fanatici e gli affetti da pigrizia mentale, i quali naturalmente preferiscono il rumore sferragliante del sommosso ciarpame di astratte e mitiche personificazioni alla rigorosa ricerca analitica di definite responsabilità. Contro queste astrazioni e personificazioni Salvemini si irritava violentemente, le combatteva implacabilmente, le correggeva con ferula sferzante, ironica, che demoliva: quando uno scolaro esordì, in una sua relazione, affermando: « La Restaurazione voleva riportare.... ecc. », il Maestro lo fermò col suo sorriso stroncatore e gli rovesciò addosso: « L'hai incontrata sul Lungarno, col cappellino in testa, la Restaurazione? »; interruzione arguta e, nella sua ironia, apparentemente sprezzante e distruttiva, piena invece di tanto affettuoso interessamento all'educazione morale del giovane: voleva metterci in guardia contro il pericolo di lasciarci riempire le orecchie da parole e formule altisonanti e fanatiche, vuote di qualsiasi reale contenuto, e più ancora dal pericolo di mascherare e trafficare, sotto l'usbergo di arbitrarie astrazioni e vacue personificazioni, i più particolari e personali interessi, grossi e piccini; ognuno vede quanto concreto e tempestivo ed attuale fosse quel nobilissimo monito di alta moralità.

Dalla concretezza Salvemini derivava la più limpida chiarezza di concetti e di espressione: il suo discorso procedeva per aperture che divenivano via via più larghe e

spaziose; onde sempre più vaste di luce si irradiavano dal foco centrale iniziale ed illuminavano prospettive inattese, rendevano trasparente quel che sembrava oscuro, semplice e nitido quel che prima appariva ingarbugliato ed opaco, evidente di naturale evidenza quel che prima neppure si era capaci di intravedere; era una vera gioia della mente e dell'anima avventurarsi, dietro la guida del pensiero lucidissimo di Lui, nell'esplorazione, nella scoperta, nello sfruttamento di interi mondi di pensiero nuovo e fecondo.

Chiarezza voleva: problemi nettamente tracciati, soluzioni nitidamente delineate: Gli era abituale accompagnare le parole con un gesto tagliente della mano, mossa verticalmente dall'alto in basso, quasi a separare materialmente il certo dall'ipotesi, il vero dal falso. Né tollerava che ci perdessimo e ci disperdessimo in minute nozioni frammentarie; queste, accuratamente ricercate, dovevano essere per noi materia di sintesi, mattoni per la costruzione; al disegno, alla struttura complessiva il Maestro voleva condurci e ci conduceva con mano sicura: le domande che ci rivolgeva, e durante le lezioni e negli esami, erano domande vaste, riassuntive, impegnative, nuove; in nessun libro o testo, in nessun sommario, neppure negli appunti delle sue lezioni, era possibile trovare la risposta pronta; bisognava elaborarla, crearla; spesso una semplice parola, aggiunta alla prima domanda, o, in Commissione, alla domanda rivolta dal collega esaminatore, apriva d'un tratto l'orizzonte, rischiarava, faceva comprendere quanto occorreva.

Probità di studioso e di docente: Salvemini non scoraggiava gli scolari, schiacciandoli col peso della sua ostentata dottrina; « Io non so la storia » soleva dire, « so e conosco alcuni periodi storici ai quali ho dedicato i miei studi personali; il resto l'ho appreso sui manuali e sui libri »; ma non era, questa, una dichiarazione di ostentata e perciò falsa modestia; era un canone di probità scientifica, di metodo storico, di sicura moralità: gli uomini sanno soltanto quello che hanno studiato con lunghe vigilie, col sacrificio di vacui diversivi, col dominio fermo della propria volontà; di quello soltanto possono legittimamente discutere, rispetto a quello soltanto possono assumere una responsabilità. Tutta la vita, tutta l'opera infaticabile, ininterrotta fino alla soglia immediata della morte, del Maestro ha confermato e tradotto in azione la massima morale insita in quella onesta dichiarazione dello studioso.

Salvemini non sollecitava i discepoli, non li allettava con falsi richiami, non ammiccava furbescamente alle loro ambizioni, di studio o di altro, non li adulava insomma; né tanto meno imponeva loro le ideologie da Lui professate; aveva un alto senso della dignità, della libertà, della personalità degli uomini e le rispettava scrupolosamente nei suoi scolari. Essi andavano a Lui liberamente, conquistati dal Suo sapere, dall'efficacia del Suo insegnamento, dall'esempio che Egli dava di impegno morale, di dedizione all'opera di maestro e di educatore, dalla Sua grande umanità.

Perché era indulgente e comprensivo: non appena una qualche maggiore confidenza accennava a cancellare i confini scolastici, Salvemini diventava l'amico, il consigliere premuroso, sempre discreto, mai invadente: ricordava al discepolo di un tempo l'esame di concorso che era opportuno affrontare, gli proponeva un argomento di studio, delle confessate inerzie o debolezze suggeriva una qualche spiegazione che potesse confortare ed incoraggiare. Nella sua casa si avvicinavano giornalmente gli scolari di un tempo, spesso reduci da dure esperienze di vita; il Maestro li accoglieva senza retorica, con grande, cordiale semplicità; interrompeva per loro il suo assiduo lavoro, in qualunque ora del giorno, li ascoltava, aveva sempre pronta una delle sue acute battute caratteristiche, spesso mordaci, sempre fonte di educazione morale; li avvicinava fra loro e li metteva a contatto con altri maestri, con altri studiosi; la casa di Salvemini era il centro che manteneva legami e vincoli fra vecchi condiscipoli e nuovi scolari, separati da alterne vicende della vita, ma idealmente uniti intorno alla paterna affettuosa presenza del Maestro lontano che essi non potevano non sentire sempre spiritualmente e fecondamente vicina.

Paterna, affettuosa presenza, non proclamata e tanto meno ostentata, che non chiedeva mai, ma dava sempre; semplicità sincera e schietta di affetti e di modi che, al

di fuori dei vincoli di studio e di pensiero, legava la riconoscenza e la gratitudine: basta ricordare la gioia vera e viva che traspariva dallo sguardo e dall'atteggiamento del Maestro quando, alzandosi alla fine dell'esame di laurea, si rivolgeva, quasi rispettoso, allo scolaro, senza convenzionali e sonanti congratulazioni, ma con estrema semplicità, con un sorriso indimenticabile, con tanta affettuosità, gli diceva soltanto, quasi però a sottintendere un imperativo di azione e di pensiero: *Habemus doctorem*.

LAMBERTO NALDINI

UMBERTO OLOBARDI

Umberto Olobardi era nato il 27 novembre 1915 a Terrinca, sulle Alpi Apuane. Qui frequentò le prime quattro classi elementari e nel collegio dei Salesiani a Colle Salvetti la quinta e le classi ginnasiali. Seguì i corsi liceali a Pisa e, conseguita la maturità classica, si iscrisse alla Facoltà di lettere dell'Ateneo pisano. Si laureò nel febbraio del 1939 discutendo una tesi di letteratura italiana con Luigi Russo. Nell'anno accademico 1939-40 vinse il concorso per un corso di perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Qui si intensificarono i suoi contatti con i gruppi liberalsocialisti che si determinante influenza dovevano avere nella sua formazione politica. Nello stesso anno risultò primo nel concorso per l'insegnamento di stato e fu assegnato all'Istituto tecnico di Pistoia. Già precedentemente era stato professore incaricato nei Licei Galilei e Michelangelo di Firenze. Chiamato alle armi nel corpo degli alpini, fu assegnato, nel giugno del 1940, al corso di addestramento di Aosta e, successivamente, inviato alla scuola allievi ufficiali di Bassano del Grappa. Nominato sottotenente, venne inviato al 2° Reggimento alpini di Cuneo. Il 15 agosto 1943, alla ripresa del servizio dopo una breve licenza di convalescenza, l'Olobardi venne mandato a Chiusa all'Isarco e successivamente ad Egna dove, il 9 settembre, durante un disperato quanto vano tentativo di resistenza ai tedeschi, venne fatto prigioniero. Deportato in Germania rifiutò di aderire alla repubblica di Salò e fu inviato prima al campo di concentramento di Deblin Irena e successivamente al campo di Biala Podlaska, ambedue nell'interno della Polonia. Nel settembre 1943, in seguito all'incalzare dell'avanzata russa, fu trasferito nuovamente in Germania nel campo di Sambostel ove, il 27 novembre, cadde gravemente ammalato: fu allora temporaneamente ricoverato in un ospedale della Croce Rossa Internazionale. Successivamente, nel marzo del 1945, insieme a tutti gli italiani del campo di Sambostel, nel quale frattanto era stato fatto rientrare nonostante le precarie condizioni di salute, venne trasferito al campo di sterminio di Fullen, ai confini dell'Olanda, ove venne liberato dalle truppe canadesi il 6 aprile 1945. Nell'ottobre dello stesso anno rientrò in Italia e nel 1946, dopo un periodo di riposo e di cura nel suo paese natale, si trasferì a Roma ove prestò servizio al Ministero dell'assistenza postbellica. Fu successivamente a capo della Segreteria organizzativa nazionale del Partito d'Azione. Rientrato nel 1947 a Firenze, iniziò presso « La Nuova Italia » il suo lavoro editoriale che doveva continuare fino all'inizio del 1955, epoca in cui assunse la segreteria di redazione de « Il Ponte ». Intanto, con l'anno scolastico 1948-49 aveva ripreso anche l'insegnamento prima a Pistoia e, successivamente, all'Istituto tecnico Galilei di Firenze presso il quale era stato trasferito. Per una ripresa della malattia, nell'aprile del 1955 venne ricoverato in sanatorio ove rimase, dopo aver subito un intervento chirurgico, fino al settembre dello stesso anno. Dal 1956 era comandato alla Biblioteca Nazionale di Firenze per ricerche e studi su carteggi inediti dell'Ottocento. Era segretario di Unità Popolare a Firenze. Nel 1940, per l'Editore Vallerini di Pisa, aveva pubblicato il suo volume *Saggi su Tozzi e Pea*. Aveva tenuto per un certo tempo le cronache di poesia per un giornale letterario romano. Con articoli, in prevalenza politici, aveva collaborato a « Italia libera », « Italia socialista », « Nuova Repubblica », « Il Ponte ». In collaborazione con Carmelo Cappuccio aveva recentemente compilato per le scuole due antologie italiane e, con Giorgio Spini, un corso

di storia per la media ed uno per il ginnasio. Si è spento all'ospedale di Viareggio, dopo brevissima malattia, la mattina del 17 settembre 1957.

Questa, in breve, la biografia di un uomo che, pur non lasciando dietro di sé una cospicua messe di studi e di ricerche che potesse dare testimonianza piena delle sue qualità critiche e creative, ha tuttavia, come pochi, validissimamente e intensamente operato in campo morale e politico e ci ha tramandato una preziosa, insostituibile eredità spirituale. A soli quarantadue anni scompare con Olobardi uno dei giovani migliori e più dotati che alla cultura e alla libertà del proprio paese aveva dato, attraverso sacrifici durissimi, il meglio di sé. Scompare con lui uno dei più completi uomini della nostra generazione di quarantenni in cui, come ha scritto su « Il Ponte » Enzo Enriques Agnoletti, « coscienzosamente è vissuta in modo esemplare la sua generazione, i migliori, coloro che hanno consapevolmente assunto su di sé i peccati e gli errori dei padri ». La profonda spiritualità, la consapevole partecipazione alla vita del suo tempo, la precisa legge morale cui mai si sottrasse o venne meno, l'alta statura intellettuale che ben conosceva chi con Umberto Olobardi ebbe dimestichezza e occasione di frequenti incontri e conversazioni, di vicinanza nel lavoro o nell'azione politica, restano a ricordo non cancellabile di lui troppo immaturamente scomparso.

Semplice e cordiale, con gli azzurri occhi luminosi dietro le lenti e il chiaro, aperto sorriso, conservava una fanciullesca spontaneità e mostrava, nella persona robusta e nel passo, la discendenza dalla sua gente di montagna cui era orgoglioso di appartenere. Lavoratore infaticabile, capace di restare seduto per ore ed ore al tavolo, amava l'aria aperta, la luce del sole di cui correva ad imbevversarsi, non appena poteva, con felicità piena e distesa ed uno dei desideri suoi più vivi, che gli abbiamo spesso sentito esprimere, era quello di poter giungere ad avere una casa sulle pendici dei colli fiorentini, in piena campagna, ove serenamente e intensamente lavorare. Era appassionato alpinista ed era stato lieto di essere assegnato al corpo degli alpini cui in un primo tempo forse si era sentito attratto da giovanili suggestioni letterarie ma, successivamente, da un più maturo sentimento umano e sociale che traeva origine dalla sua discendenza montanara. Comprensivo ed umano sempre, dal tratto cordiale e affabile, sapeva purtuttavia ove occorresse mostrare la sua decisione, le sue capacità direttive ed esigere dai collaboratori — senza mai asprezze o toni imperativi — dedizione piena al dovere e al lavoro, fedeltà ai propri ideali e principli. Quando in un intervallo del lavoro si toglieva gli occhiali e, appoggiandosi allo schienale della sedia, sorrideva, quella sua serena aria di fanciullo si accentuava e lo si avvertiva ancor più vicino, comprensivo, aperto, pronto a rianimare e spronare con la sua arguzia toscana chi per stanchezza o scoramento era sul punto di cedere. Amò tutto ciò che è bello, fosse esso opera dell'uomo o della natura, e visse la vita del suo tempo senza posizioni di critica distaccata ed arida, senza umbratili complicazioni, umano sempre di una umanità calda e viva, consapevolmente calato nella vita degli uomini, mai lasciandosi andare ad un cruccio sterile o a inutili complanti. Pronto all'approvazione là dove la sua dritta e ferma coscienza glielo suggeriva, nulla e nessuno poteva impedirgli la critica e il biasimo — mai vacui ma costruttivi sempre — di fronte alle ingiustizie, alle ipocrisie e alla disonestà. Non comprendeva e non ammetteva la violenza dalla quale istintivamente, ma senza viltà, rifuggiva. Aveva anche lui scoppi di generoso sdegno — sempre controllato — e impetuose impennate ma era pronto, con semplicità, ad ammettere il suo torto là dove torto ci fosse. Acuto osservatore, sapeva cogliere con immediatezza ma sempre senza malignità o cattiveria, il lato comico di uomini e di situazioni, le sfaccettature risibili di insinceri atteggiamenti e di errate convinzioni, i difetti e le storture. E nella sua sorridente bonomia li metteva in evidenza con un linguaggio preciso ed arguto, con pronta e divertita chiarezza che purtuttavia mai scadeva a crudeltà o acredine. E la comica incongruenza di certi caratteri o convincimenti, il più delle volte originata da presuntuosa ignoranza, scaturiva dalle sue osservazioni puntualizzata e chiarita con precisione ma sempre con indulgenza e comprensione. In queste sue analisi — che erano, poi, esatti giudizi morali — non partiva mai da un

più o meno palese atteggiamento di superiorità ma il sorriso dolce, un poco dolente, con cui le accompagnava era testimonianza della umile convinzione di non essere egli per primo scevro da difetti o da debolezze. E si avvertiva — e in questo era il valore etico di esse — come quelle constatazioni scherzose più che critica corrodente e sterile volevano essere (come erano) contributi costruttivi e insegnamento prima di tutto a se stesso, che facevano di lui un sempre più affinato e attivo maestro di vita e di costume. Di ciò sono anche valide testimonianze i suoi scritti polemici, come ad esempio la rubrica *Plausi e botte* di «Nuova Repubblica»: non mai impeto distruttivo, incontrollato e passionale, o polemica dialettica fine a se stessa, ma positiva azione critica, a volte dolente e amara, a volte pungente e implacabile, costruttiva sempre. «Era un toscano — ha scritto Enriques Agnoletti — così diverso dagli altri; un toscano dotato come pochi (forse troppo dotato per accettare una specializzazione), ma armato di purezza e di dolcezza, senza la cattiveria e la malizia, l'asprezza e il sarcasmo, lo scetticismo e il cinismo tanto comuni da noi. L'antica civiltà contadina e la civiltà della montagna che aveva circondato la sua dura infanzia, gli avevano dato quella conoscenza profonda, radicata, del sacro e del profano, quel ritegno per cui il suo riso o scherzoso racconto mai e poi mai era pungente o crudele».

Tutto ciò che egli compieva doveva compierlo fino in fondo e con scrupolosa esattezza, mai con inutile pignoleria. Chi scrive, legato a lui da una amicizia più che venticinquennale e da una lunga consuetudine di lavoro in comune, ricorda come si sdegnò, e non certo per inutile campanilismo, quando lesse l'opera di un giovane narratore, ambientata sulle Apuane, proprio fra i cavaatori della sua zona, e come rilevasse gli errori topografici e toponomastici, le inesattezze dei termini tecnici, l'incongruenza di atteggiamenti mentali e di riflessioni e colloqui attribuiti ai protagonisti che erano gente della sua gente e che egli così intimamente conosceva: vedeva frainteso un mondo a lui ben noto e non per trasfigurazione artistica («Ma almeno — disse — fosse stata un'opera d'arte realizzata!»), ma per leggerezza e superficialità, per faciloneria.

Le sterili e vane lamentele non erano per lui, non per lui il compianto su se stesso e sulle sue pene ché, come tutti gli uomini forti, sapeva essere dignitoso nella sofferenza. Mai fu sentito dolersi per i patimenti della prigionia, per la forzata lontananza dalla famiglia durante il ricovero in sanatorio, o per il cruccio, sempre in lui presente e vivo, di non potersi dedicare come avrebbe voluto ai suoi studi e alle sue ricerche, distratto com'era da inderogabili necessità pratiche. Nel «lager» o nel sanatorio, dimentico delle proprie sofferenze, confortava chi gli stava vicino e con tanto maggiore impegno e dedizione quanto più umile ne era la condizione: esaminatore attento di situazioni sociali, psicologiche, familiari che gli si venivano svelando in quegli ambienti, ne ricercava le origini e i motivi traendone impulso ad una sempre più salda preparazione sociale.

Commuoveva sentirlo parlare e raccontare della sua bimba e ancor più vederlo giocare con questa sua dilettezzissima creatura di cui psicologicamente studiava, con amorosa e costante cura, lo schiudersi dell'intelligenza vividissima e il rapido sviluppo mentale. Sapeva porsi, con estrema facilità, sullo stesso piano psicologico di lei e appariva chiaro come essa rappresentasse per lui un grande, nuovo, dilettezzissimo mondo da esplorare con caldo amore e vigile attenzione. Senza aridi atteggiamenti pedagogici ma con semplicità e buon senso, cercava ed attuava i metodi migliori, più rispondenti e adeguati per l'educazione della sua Elisabetta. Ed è ancora un ricordo personale quello della partecipe attenzione e acuta sottigliezza con le quali si indugiava spesso a studiare e ad interpretare i primi disegni della sua bimba, partendo dai quali egli riusciva a penetrare ancor più nell'anima di lei, a chiarire sempre più quel mondo psicologico infantile, a farsi sempre più completo e aderente educatore scevro da stonate sdolcinature o da dannose indulgenze. Questo Olobardi uomo.

Di Olobardi politico e uomo d'azione è stato scritto — e molto bene — in «Nuova Repubblica» (22 settembre 1957). Egli fu fedele ad una sola idea, senza compromessi o dubbi anche se con logiche, inevitabili evoluzioni e aggiornamenti. Fedele alle sue con-

vinzioni, cui era arrivato attraverso un lungo e tormentato travaglio iniziatosi negli anni universitari, onesto fino allo scrupolo, non defletté né mutò o rinnegò idee e principi « coerente — come ha scritto 'Nuova Repubblica' — non alle etichette che cambiano, ma a un filone fondamentale di pensiero che in Calamandrei e in Salvemini aveva le guide riconosciute » e « la sua attrazione umana proveniva da una superiore bontà, quella stessa che fa del socialismo — al di fuori degli schemi e delle ideologie — una cosa viva, di uomini vivi ». Nella lotta politica si gettò con il suo fresco e tenace entusiasmo e con piena dedizione. Per adempiere a quei doveri che egli sentiva inderogabili, non si curò del suo stato di salute, non si sottrasse ai compiti pratici e faticosi a lui affidati, ma fu instancabile, pronto, convinto come era che non doveva e non poteva sottrarsi ad un impegno morale cui era stata ed era informata tutta la sua vita. Conservò nella sua attività politica quella serenità lieta, quella sua spontaneità sorridente di fanciullo venata talvolta da una sfumatura di ingenuità che ce lo faceva ancora più caro. Mai fazioso ma sempre sorretto da una innata equanimità, fu rispettoso delle idee degli avversari (purché questi ne fossero degni) e seppe mantenere sempre una costante, uniforme energia. A differenza di tanti professionisti della politica che finiscono per lasciarsi prendere da una aridità acrimoniosa e operano con una freddezza e un distacco così poco umani, Olobardi non si chiuse mai in una scontrosa superiorità, in una esasperata attività teorica, in un inutile rigorismo politico, ma fu sempre umano, di una umanità calda e aperta, dialettico e polemico sì ma conscio sempre che egli era uomo e operava per gli uomini e fra gli uomini. E da augurarsi che siano raccolti in volume i suoi scritti politici apparsi sui periodici cui collaborò, in particolare su « Italia libera »: risalterà allora ancor più evidente quale dirittura morale fosse in lui, quanto egli fosse politicamente e socialmente preparato e come questa sua preparazione gli venisse da una vissuta esperienza, da una partecipazione personale piena e aderente, da una convinzione raggiunta attraverso una lunga, sofferta preparazione anche culturale. E la profonda e dolentissima amarezza che dalla sua scomparsa ci viene, si fa più acuta e mordente quando si pensa a quanto in questo campo egli poteva ancora darci.

Il lavoro più importante di Olobardi uomo di studio è quel suo libro su Tozzi e Pea, acuta e sottile ricerca del linguaggio e del mondo poetico dei due scrittori, delle loro più o meno scoperte derivazioni e ispirazioni e della loro influenza sulla narrativa italiana posteriore. La parte più notevole è senza dubbio quella dedicata a Pea che egli sentiva più profondamente anche perché originario della sua stessa terra. Il lavoro non si limita esclusivamente ai due scrittori toscani ma è un acuto, anche se per necessità succinto, esame generale della narrativa italiana degli ultimi anni dell'Ottocento e dei primi del nostro secolo di cui egli aveva profonda conoscenza. Su riviste e periodici vari aveva successivamente pubblicato altri studi più brevi nei quali proseguiva le ricerche iniziate col volume (ricordiamo tra l'altro un acuto saggio su Moravia), che egli, quando che fosse, aveva in animo di riprendere e sviluppare. Aveva anche notevolissime doti di scrittore. Si rilegga quel suo *Ritorno alla libertà* apparso su « Il Ponte » (aprile-maggio 1955), e si vedrà quali indubbe possibilità erano in lui. Basteranno, a farne fede, queste due citazioni: « Erano giornate di sole splendide. Il campo si trovava al centro di una torbiera, ma tutto intorno, alla distanza di due o tre chilometri, si stendevano boschi oscuri, bellissimi. Non ho mai veduto boschi maestosi e solenni e vivi come in Germania; l'albero, lassù, non dà l'impressione, come da noi, di essere alla mercé dell'uomo: l'albero è un patriarca, più guida che compagno, ed è una parola profonda e maestosa: *Baum* ». E ancora: « Tornai indietro adagio, e quando fui all'altezza della terza baracca, vidi un piccolo corteo venir su dal casotto dove si depositavano i morti. Erano il medico, il cappellano e alcuni colonnelli e maggiori che accompagnavano in giro per le baracche il sergente delle autoblinde. Il giro doveva essere terminato perché tornavano verso l'ingresso. Mi fermai per lasciarli passare. Davanti correva il medico a fare strada, dietro il canadese e dietro ancora il piccolo corteo delle 'autorità', che si urtavano senza volere. Era un sergente altissimo, il basco nero, la divisa impeccabile.

Camminava a passi brevi e rapidi come se marciasse e guardava fisso davanti a sé, con un'espressione chiusa, dura, mentre le lacrime gli rigavano il volto ». Olobardi, come abbiamo accennato all'inizio, fu anche attento e sensibile compilatore di testi scolastici che rivelano una serietà e una compiuta preparazione non facilmente rintracciabili nella produzione di libri per la scuola. Basta, a questo proposito, scorrere il dizionarietto bibliografico che chiude le antologie: le voci sono di una esattezza e di una informazione esemplari, piccoli profili che racchiudono in un breve giro un giudizio critico completo ed esatto. Chiara, precisa e informata la sua preparazione storica che egli ebbe agio di dimostrare negli altri testi di cui abbiamo sopra fatto menzione: Che egli lavorasse con estrema serietà è testimonianza il ricordo che risale agli anni universitari di quando, con scrupolosa attenzione che non era quella forzata del principiante, leggeva, al tempo delle sue cronache di poesia, la congerie di volumi che arrivavano quotidianamente sul tavolo della sua stanza pisana. A volte, togliendosi gli occhiali, leggeva ad alta voce qualche lirica, semplicemente, senza enfasi, con tono sommesso ma con aderenza completa sì che quella lettura era già un giudizio critico. Ed era poeta egli stesso anche se di questo taceva con comprensibile pudore.

Per quello che riguarda Olobardi insegnante pensiamo non si possa dare giudizio migliore di quello contenuto in questa frase che un suo scolaro ebbe a pronunciare allorché ne apprese la scomparsa: « Il miglior professore che ci sia stato non solo per il modo di far lezione ma per la fraternità che aveva per noi ». E sappiamo, per esperienza diretta, che gli alunni delle altre sezioni invidiavano quelli della sua.

Sentiva l'amicizia profondamente, con dedizione e tenace attaccamento sì che si poteva in ogni momento contare appieno sul suo aiuto e sulla sua comprensione. Ritornava spesso con nostalgia al ricordo degli anni universitari e conservava tenace, affettuosa memoria degli amici di quei tempi dolendosi che la vita impedisse di tenere con essi più frequenti contatti. Sapeva creare attorno a sé un alone di calda simpatia che subito attraeva chi lo avvicinava e lo conosceva per la prima volta. Allorché egli tornò dal campo di concentramento gli amici gioirono e ancor più gioirono quando videro che egli giorno per giorno andava riacquistando salute fino a riprendere la sua consueta, instancabile attività. Sperammo tutti che almeno per lui la guerra avesse rinunciato ad una sua vittima. Non è stato così: anche Umberto Olobardi va aggiunto al lunghissimo, disumano elenco di coloro che un conflitto feroce, inutile e delittuoso ha stroncato. Dovere di chi resta è, seguendo l'esempio di lui che giustizia e libertà ebbe a suoi ideali, dare tutta la propria opera con dedizione piena perché violenza e morte non strappino ancora all'umanità i suoi figli migliori.

Possiamo avere — come abbiamo — il pungente cruccio che Olobardi non abbia potuto lasciare più ricca testimonianza del suo ingegno, così come possiamo dolerci — come facciamo — che una morte tanto ingiusta abbia interrotta la sua azione politica e sociale: tuttavia questi sentimenti trovano parziale conforto e nella constatazione della preziosa eredità di affetti che egli ci ha commesso e nell'esempio inobliabile della sua vita tutta informata ad una profonda e integra legge morale cui furono ignote incertezze o compromessi. Quello però che ben difficilmente potrà trovare conforto è il senso di smarrito abbandono, di dolente solitudine e di irrimediabile mutilazione che ci viene dalla scomparsa dell'amico presso il quale sapevamo di poter trovare in ogni momento serena comprensione, affettuoso conforto, ravvivante aiuto. Quando, con imposto sforzo, ci si deve arrendere all'evidenza della sua scomparsa, non può non insorgere dentro di noi un impeto di ribellione e non possono non urgere alle labbra parole di maledizione ma, dominandoci, dobbiamo non farlo così come non lo avrebbe fatto lui. Occorre, ricordandolo nella sua luminosa figura spirituale, operare come egli operò, vivere esemplarmente come egli visse: è cosa ardua e difficile, indubbiamente, ma da lui ci verranno aiuto e forza, ché è degli uomini eletti ammaestrare ed operare, in una continuità mirabile di azione, anche dopo la morte.

GIULIO VANNINI

PER LA MORTE DI GIUSEPPE DI VITTORIO

La morte di Giuseppe Di Vittorio mi ha colpito profondamente. Io non da ieri facevo conto e stima del grande sindacalista. L'ho conosciuto da vicino a Ferrara dove io ero andato agli spettacoli tasseschi che si davano nel Palazzo dei Diamanti, e capilai a sedermi accanto a Lui. Mi piacque subito: trovai in Lui un uomo semplice, dalle idee chiare, sofferte e sviluppate nella lotta, per il pane quotidiano prima (pane quotidiano non è una metafora) e poi nelle varie lotte di politico e di sindacalista. Lo senti poi parlare, sempre a Ferrara, a migliaia di lavoratori, senza alcuna particolare enfasi, alieno dalle forme demagogiche, da lavoratore che difende gli interessi dei lavoratori. Pensai ad Alberto da Giussano che nella grande possa della sua persona e della voce come tuon di maggio, arringava, o meglio *conversava* con la folla che lo ascoltava avidamente.

Ma cacciai come molesta questa reminiscenza carducciana, e mi ricordai piuttosto di Di Vittorio lettore dei *Promessi sposi*. Sapevo che il libro manzoniano Gli era stato regalato una volta dal cappellano della prigione di Lucera. Era quel libro che per Lui ci voleva. Egli vi sentiva uno scrittore che denunciava soprusi di signorotti, fame e patimenti di popolo. Tutte le volte che nella Sua lunga e travagliata vita Di Vittorio si è trovato in carcere, Di Vittorio ha letto e riletto i *Promessi sposi*; una prova come un grande scrittore cristiano, quale il Manzoni, possa nutrire la linfa di un rivoluzionario.

Della Sua vita mi ha colpito il ricordo di quell'articolo da Lui stampato in un giornale di Ferrara, in occasione della chiamata alle armi della classe 1892, Sua e mia. Era un appello ai soldati a rifiutarsi di sparare sui lavoratori: il Di Vittorio non ha aspettato il 1919 o il 1921 per schierarsi tutto dalla parte della classe lavoratrice! Per codesta Sua eresia ebbe uno scontro tempestoso con il suo colonnello, ma chiese di partire per il fronte, dove, sull'altipiano dei Sette Comuni, alle pendici del Monte Zebio (caro e triste nella memoria per tutti i combattenti che, volenti o nolenti, ci siamo trovati a combattere in quella zona), il Di Vittorio combatté valorosamente e fu colpito da un proiettile, per fortuna senza gravi conseguenze.

Ma, nonostante questa Sua dedizione, sospettato per un uomo di implacabile fede democratica, fu trasferito alla Maddalena dove c'era una compagnia di soldati puniti che coltivavano le terre senza alcuna remunerazione.

Poi sentimmo parlare di Giuseppe Di Vittorio combattente antifascista; vi sono particolari della Sua resistenza che ci chiamano ancora oggi un sorriso di compiacimento ed una lacrima negli occhi.

Ci sia permesso intanto di esprimere la nostra ammirazione per questa tempra di lottatore, che non perdeva mai la calma e l'equilibrio e dava delle risposte non furbesamente evasive, ma tali che i suoi inquisitori o avversari dovevano arrendersi alla Sua logica « contadinesca ». Non si trattava di bella letteratura, ma della vita di un uomo librata in un mondo dove non ci sono padroni. Nella storia del Comune di Cerignola noi vediamo riflessa la storia di tanti Comuni del Mezzogiorno, e la lotta contro il feudalesimo che si maschera delle più moderne menzogne politiche.

Da studente universitario avevo familiarità col nome del Comune di Cerignola, per essere stata patria di un esimio filologo vocabolarista, Nicola Zingarelli. Discorrendo alcuni anni fa in un luogo di villeggiatura con una signora di Cerignola, ho detto: « Ah! lei è della patria di Zingarelli », e dopo una pausa: « e della patria di Di Vittorio ». Ella abbozzò un sorriso per il secondo nome, ed io le dissi: « Signora, non sorrida troppo: Di Vittorio è un uomo il cui nome resterà nella storia del nostro Mezzogiorno ».

LUIGI RUSSO

NOTERELLE E SCHERMAGLIE *

A QUARANTA ANNI DALLA RIVOLUZIONE D'OTTOBRE

Viene in mente l'osservazione storica, che il Croce fece, lui avversario del comunismo, nel 1945, nel terzo dei « Quaderni della Critica », dove, parlando dell'esempio della Russia, osservava: « Quello che si è attuato in Russia, è il governo di una classe, o d'un gruppo di classi (burocrati, militari, intellettuali), che non più un ereditario imperatore, ma un uomo di genio politico dotatò (Lenin, Stalin) guida, restando incaricata la Provvidenza di fornirgli successori sempre pari ». Il Croce faceva soprattutto una questione terminologica, contro la parola « comunismo », e risaliva perfino al comunismo utopistico del Campanella; ma è importante intanto che egli parlasse d'un governo nuovo di classi, o gruppo di classi, e facesse un riconoscimento della genialità politica dei capi. È ovvio anche che il Croce aggiunga, quasi a limitare questa invadenza del sistema sovietico, fondato in Russia, negli altri paesi, che il sovietismo apparteneva soltanto alla Russia. Era naturalmente la filosofia di Vincenzo Cuoco, che agiva in lui: ogni regime deve essere in un certo senso nativo e autoctono dalle particolari condizioni storiche del paese in cui esso vuole svilupparsi. Ma è quello che gli stessi comunisti riconoscono, quando parlano delle vie nazionali del socialismo.

Scrivendo dunque ancora il Croce: « Ciò posto, l'esempio o il modello russo, al quale ora molti oggi guardano, non può essere il comunismo (nome contro cui la terminologia politica protesta, tanto non si confà alla realtà di cui si parla), ma per l'appunto quella singolare forma, che è sorta in Russia, dalle viscere della storia Russa, come la costituzione spartana sorse dalle particolari condizioni d'una gente dorica, che si afforzò nel mezzo del Peloponneso, e che Atene e gli altri stati greci ebbero bensì ora alleata, ora avversaria, ma, pur riconoscendone le grandi capacità militari, e la raggiunta forza politica, si guardarono bene dall'imitare, per fortuna dell'umanità, la quale, oltre l'eroica Sparta delle Termopili ebbe l'Atene di Pericle.... ». Ed aggiungeva ancora il maestro napoletano: « Già nello stesso 1799, nell'esperienza della Rivoluzione e della repubblica napoletana, il nostro Vincenzo Cuoco, nel suo *Saggio storico*, ammoniva dell'errore del tentato trasferimento d'una rivoluzione nata con presupposti politici, economici e intellettuali francesi in un paese in tanta parte diverso, quale era l'Italia Meridionale ».

Ma l'inimitabilità indiscutibile del sistema sovietico vigente in Russia, non poteva impedire però che in altri popoli sorgessero movimenti analoghi, e geniali alle proprie tradizioni storiche. Per la stessa ragione per cui la Rivoluzione francese fallì nella intempestiva imitazione napoletana del 1799, ma si attuò con forme e spiriti diversi ma sempre precedenti da essa, negli altri popoli, favorendo i movimenti nazionali. Ora, non si pecca di astrattezza né di messianismo se si dice che il mito del socialismo, dopo la Rivoluzione di Ottobre, si è fatto più intenso in tutto il mondo, e vigoreggia particolarmente in quei paesi che si dicono avversari del regime sovietico. E la logica consueta della Storia: le rivoluzioni vincono sempre attraverso l'opposizione che le affina e le

* Queste noterelle sono dedicate al cardinale Siri e a tutti i gerarconi dell'Azione Cattolica che prognosticano una vittoria totalitaria del partito demo-cattolico. — Per mancanza di spazio è rimandata al numero di gennaio la seconda serie dell'*Antologia fanfaniana*.

chiarisce: come ha vinto vorremmo dire il pensiero del Croce stesso proprio attraverso i suoi avversari, i quali contrastando a lui finivano col divulgarne i metodi e le idee, e con l'incitarne un più profondo sviluppo. Oggi, senza far discussione né di comunismo né di sovietismo, la sentenza che si sente tutti i giorni in mezzo alla moltitudine è che il mondo ormai volge a sinistra, e anche il satellite o la luna rossa gira da sinistra, e che il dotto traduce con parola dantesca: il satellite *urge* da sinistra. La vecchia Chiesa Cattolica ormai ha esaurito tutte le sue possibilità: se gli stessi cattolici fanno professione di ateismo. I cattolici cristiani sono pochi, e quelli noi corriamo ad abbracciarli come fratelli; il cattolicesimo rimane certamente ancora la « magna charta » dell'occidente, ma è una carta che senza il sentire religioso si brucerà presto. Il temporalismo rovina le religioni, e l'ingordigia dell'oro essicca e corrompe le anime.

Ma noi non siamo dei tripudianti, siamo soltanto dei dolorosi cronisti, che trascrivono quelle che sono le vicende e le possibili vie della storia. Volendo parlare *en historien*, dobbiamo osservare che sarebbe illecito desumere che il lancio dello Sputnik sia un merito esclusivo della società sovietica, mentre esso è dovuto a tutta la civiltà tecnica che si è sviluppata in questi ultimi anni nel mondo tutto. Forse Galileo Galilei, con le sue scoperte, apparteneva soltanto a Pisa e a Padova, e non era invece egli il figlio e il fautore dello spirito di tutto il Rinascimento? Ci fanno pena gli anfanamenti, i volteggiamenti, le piccole astuzie, alle quali ricorrono i sostenitori dell'America, per giustificare il suo ritardo scientifico rispetto all'Unione Sovietica. Ma in verità per noi *l'ingegno umano non ha fatto nessun ritardo*, a noi soltanto questo importa; tutto il resto è materia dei discorsi dei vari parrocciani dell'americanismo. Soltanto è lecito esaltare la grande serietà morale dell'Unione Sovietica, da cui procede l'allestimento rapido di questi nuovi missili e congegni, che possono segnare una rivoluzione di carattere interplanetario nel mondo. L'amore alla scienza per la scienza, e non l'interesse quasi esclusivo per la scienza applicata, produttivistica, come si riscontra nel mondo capitalistico, particolarmente americano, certo ha avuto la sua parte in questa vittoria sovietica. Che poi i politici possano politicizzare queste scoperte, questo è avvenuto da che mondo è mondo, e ciò non diminuisce il valore della scoperta, e di coloro che l'hanno fatta. *Si licet parva componere magnis*, ricorderemo che sotto il fascismo erano gli antifascisti che lavoravano scientificamente, e con grande serietà e grande impegno, senza perdersi in chiacchiere vanitose e fanciullesche.

Noi non vogliamo né l'abbattimento né il trionfo subitaneo del comunismo in Italia, ma storicamente dobbiamo riconoscere che ogni colpo che si dà al Partito Comunista e ogni esultanza eccessiva da parte degli avversari in fondo raggiunge il risultato contrario: o fiacca il partito comunista dando un colpo alla stessa vita democratica del paese (democristiani e comunisti sono necessari l'uno all'altro: come Eteocle e Polinice, che negli abbracci e nei morsi si debbono necessariamente riconoscere fratelli), oppure favorisce un'inesplicabile espansione e una vittoria segreta del socialismo nel mondo. Tutti i secoli hanno avuto il loro mito, a cui hanno collaborato amici e avversari da ogni parte: l'Ottocento ebbe il mito della Nazione. L'Italia attraverso una serie di sconfitte riusciva a realizzare la sua unità e indipendenza nazionale. Quando ci venne accordata la Venezia, i giornali stranieri si domandarono, « Quale battaglia ha perduto l'Italia, per poter ottenere una nuova regione? ». Interrogativo molto giusto, poiché perdevano gli eserciti e le flotte, ma il mito della Nazione vinceva per loro. Il mito della Nazione è stata la religione di tutto il secolo XIX, fino a sconfinare in una superstizione nazionalistica, o razzistica. Così oggi il partito comunista è impegnato in dure battaglie, e commette gravi errori (una sconfitta può considerarsi la resistenza atroce che i carri armati sovietici fecero a Budapest, sebbene allo storico sereno appaia quello, avrebbe detto il Machiavelli, un male necessario, che evitò lo scoppio del terzo conflitto mondiale); pure questi errori e queste sconfitte brulicano e fermentano come nella caldaia della strega per un successivo avanzamento dei principi socialistici.

La democrazia cristiana, quanto più esaspera i suoi metodi di governo, e quanto

più il Vaticano tenta di esplicare il suo totalitarismo nero, e allargare il suo potere temporale da Roma a tutta la penisola, e possibilmente a tutto l'Occidente, essi non fanno altro che aiutare il trionfo dei partiti laicistici e socialistici. Questa è la dialettica che il filosofo napoletano ha insegnato a tutti i suoi scolari. Diciamo ancora che quel tanto di buono che hanno fatto i governi democristiani in Italia, non si può dire che sia nemmeno merito degli uomini di quella tendenza, nella maggioranza troppo vecchi nelle loro cellule mentali, perché essi sono stati soltanto dei traduttori più o meno fedeli, più o meno felici, delle esigenze poste dal partito comunista e dal partito socialista. Nei momenti di buon umore, in mezzo alle nostre carte letterarie, noi ci troviamo ad esclamare: « La democrazia cristiana, la mammana del comunismo!! ».

Una delle regole dei vari partiti comunisti è la cosiddetta autocritica: ma noi osserviamo che questa non è un'invenzione dei comunisti o di Carlo Marx, perché la Storia stessa fa la sua autocritica. Anche la Chiesa cattolica nel passato, quando essa veramente governava le coscienze, ci imponeva gli esami di coscienza e gli atti di contrizione; ma il mondo moderno ha progredito su di essa, liberalizzando e storicizzando queste pratiche salutari. Ecco perché noi vediamo volentieri anche le lotte e le battaglie dei vari partiti comunisti, perché anche attraverso esse questi partiti ripensano il loro passato e rivedono e migliorano i loro piani per il futuro. Meglio, certo, se uomini « di genio politico dotati » possono in tempo prevedere e indirizzare e guidare, ma facendosi essi stessi moltitudine, e non « uomini della Provvidenza »; ché altrimenti ci si deve giovare delle lezioni della Storia stessa, che è sempre una pedagoghessa piuttosto arcigna e grave nelle sue correzioni.

Quanto all'accusa, che si fa ai comunisti e ai loro amici, di fare la politica della Russia, e non la politica nazionale, o quella dell'Occidente, questa è un po' la vecchia accusa che i reazionari borbonici, o quelli leopoldini o gli austriacanti facevano ai patrioti del Risorgimento: cioè, che costoro avrebbero fatto la politica e gli interessi del Piemonte, mentre invece i patrioti sapevano bene di fare la politica della nazione italiana. Del resto il precipitare delle vecchie nazioni europee, di ascendenza liberale, sulla via del più scoperto e ingordo colonialismo (e dietro di loro si avvia, e ce ne dispiace sinceramente, la democratica America), mostra come oggi proprio la politica nazionale del mondo trovi il suo appoggio non più nei vecchi e consunti campioni del mito della Nazione, ma proprio nella Russia Sovietica, che sarebbe la rivoluzione dell'anti-nazione. Una rivoluzione come quella sovietica non può lasciare che si disperdano i germi ancora vigorosi della vecchia rivoluzione francese. « Noi, cresciuti al tuo libero splendore, Noi che ti amammo, o Francia! ».

Per quello che noi abbiamo osservato sull'assimilazione più o meno felice delle idee e dei principi dei partiti comunisti e socialisti, vogliamo ricordare l'esempio di un grande uomo politico, di Giovanni Giolitti, il quale prendeva le idee dai suoi avversari, e realizzava dei progressi nella vita politica e sociale dell'Italia, e aveva la virtù e l'ingegno di riconoscere questi suoi furti. Ma Giolitti era un grande politico, ed i suoi successori, da Mussolini ai democristiani, sono semplicemente dei goffi imitatori dei loro avversari, disconoscono i plagi, come capita a tutti i mediocri, e agli scolari poco intelligenti. Così avviene che essi si contentino di cercare dei satelliti artificiali nella Repubblica di San Marino, e anche questa è una forma del loro pietoso psittacismo.

Queste osservazioni noi le scriviamo, con sentimenti né tristi né lieti, non per desiderio di parteggiare (siamo stanchi anche di questo), ma semplicemente come scrivani addetti all'ufficio notarile della Storia, non quello distrettuale s'intende, ma nazionale, al quale siamo sempre molto affezionati e professionalmente legati.¹

23 ottobre 1957.

LUIGI RUSSO

¹ Ora è stato annunciato il lancio di un nuovo satellite, di mezza tonnellata e passa, sempre per opera dell'URSS (5 novembre).

LA DIFESA DELL'OCCIDENTE *

« Lo ' Sputnik ', compiendo dopo il lancio quasi duecento volte il giro della Terra, e percorrendo più di sette milioni di chilometri, ha sconvolto tutte le premesse della difesa del mondo libero. Dal '45 fino a poche settimane orsono, la pace del mondo si è basata, successivamente, prima sul monopolio, e poi sulla supremazia atomica americana. Ora, da poco più di un mese, essa si basa sull'uso che i sovietici faranno o non faranno del vantaggio acquistato sugli americani mediante il missile intercontinentale e il satellite. Finché gli Stati Uniti non avranno messo a punto un'arma equivalente al missile sovietico, i russi saranno i dominatori del gioco politico e militare.

La corsa all'arma assoluta comportava tre fasi: gli USA hanno vinto la prima, realizzando in anticipo l'arma atomica e la bomba termonucleare. Hanno perso, però, le altre due: la costruzione d'un congegno balistico intercontinentale, e il problema della guida astronautica.

E in tal modo i sovietici hanno sconvolto tutte le premesse strategiche dell'alleanza occidentale. Il territorio americano può essere bombardato contemporaneamente alle basi occidentali in Europa, in Africa e al Medio Oriente, in virtù della capacità di dirigere i missili intercontinentali con emissioni radio da uno o più satelliti artificiali. Lo stato maggiore sovietico non ha più bisogno di risolvere l'arduo problema dei fusi orari, che giocava fino ad oggi contro di lui; grazie alla velocità dei missili e alla possibilità di dirigerli per mezzo dei satelliti, esso può distruggere l'immensa rete della difesa occidentale sui vari continenti in uno stesso istante, con precisione matematica. Fino ad oggi erano invece gli occidentali che beneficiavano di tale immenso vantaggio sui russi: ora lo hanno perduto.

Queste due gravi sconfitte occidentali sono intervenute nel breve giro di poche settimane, rinnovando dalle fondamenta le basi della guerra fredda. Il ' bip bip bip ' dello Sputnik significa che, se i sovietici possiedono in quantità o sono in grado di fabbricare rapidamente missili e satelliti artificiali, essi sono gli incontrastati padroni dell'avvenire dei popoli occidentali. Finché le onde radio dello Sputnik non potranno essere intercettate, finché gli americani non avranno realizzato i propri missili balistici, e i propri satelliti artificiali, i sovietici saranno i dominatori della guerra, e il destino dell'Occidente apparirà oscuro. Di qui l'onda di proteste e di inquietudine che si riversa non solo sul ministro della difesa americano Wilson, ma persino sul presidente degli USA, e che non fa che crescere.

Dato che la supremazia militare sovietica è ormai incontrastata, in che modo Krusciov e il governo di Mosca intendono capitalizzarla?

Psicologicamente, tutti i popoli d'Asia, d'Africa e del Medio Oriente mettono al confronto il razzismo di Little Rock con l'evidente supremazia scientifica dell'URSS. Di conseguenza essi saranno tentati di dare meno credito agli USA, e di avvicinarsi maggiormente all'URSS. Il processo di comunizzazione dei paesi sottosviluppati d'Asia, Africa e Medio Oriente, già molto avanzato, rischia di essere ancora notevolmente accelerato. Per quanto ci riguarda direttamente, si può temere che le difficoltà che ci stanno di fronte nell'Africa del Nord non faranno che aggravarsi.

Politicamente, non è impossibile che si assista a una prova di forza in Medio Oriente. Il conflitto turco-siriano, montato, con una malafede che non inganna nessuno, in primo

* Riportiamo un articolo del generale Diomede Catroux, apparso in *Le Monde*, in data 22 ottobre, nella rubrica « Libere opinioni ». Il generale Catroux probabilmente è parente di quel Georges Catroux, ambasciatore di Francia e generale d'armata. — Dedichiamo questa nota particolarmente ai giornalisti Augusto Guerriero, Gianni Granzotto e Enrico Mattei e ai vari Cesare Cremonini, sparsi nel campo giornalistico occidentale, e come quello aristotelici ostinati.

luogo da Mosca, e in secondo luogo dal Cairo e da Damasco, minaccia di divenire un *test* assai rischioso. Lo stesso Ibn Saud rinnega la dottrina Eisenhower. L'unità del mondo arabo si ricostituisce sotto il segno del neutralismo positivo, che è di fatto il riconoscimento dei diritti sovietici in quella parte del mondo. Nella stessa Europa Orientale, il maresciallo Tito abbandona un vantaggioso doppio gioco per allinearsi più strettamente a Mosca. Sarebbe un errore pensare che tali avvenimenti non siano legati al fatto, nuovo nel mondo, che i sovietici appaiono oggi militarmente più forti degli americani.

Si viene, forse, con ciò, a dire che i sovietici rischieranno una guerra generale? Essi non ne hanno bisogno: psicologicamente hanno la meglio dovunque, politicamente avanzano. Lo storico di domani rimarrà stupefatto di fronte alle incongruenze e alla leggerezza del mondo occidentale, alla sua disunione e alla sua impotenza. Sono meno i sovietici che non gli stessi occidentali a far correre alla nostra civiltà i rischi più gravi. Incapaci di rinnovarsi e di agire, gli occidentali lasciano 'marcire' dovunque i problemi, e riducono alla disperazione gli uomini di buona volontà.

La Francia, che non apparteneva già più al club delle potenze atomiche, ma la cui aviazione rinasceva, si trova ora di colpo, e di gran lunga, respinta più indietro. Essa si è logorata tecnicamente e finanziariamente, nel preparare e condurre conflitti tipo Indocina o Algeria; il nostro accecamento di fronte alle realtà mondiali, la nostra pervicacia nel voler difendere militarmente uno *status quo* indifendibile, sono l'origine e la causa essenziale delle nostre sciagure. Abbiamo sacrificato volontariamente il nostro avvenire, il nostro posto nell'alleanza atlantica, la nostra missione in Europa, per mantenere legami e strutture politiche condannati. Quando, in occasione di Suez, l'Unione Sovietica, ci ha minacciati di rappresaglia atomica, si trattava forse di un 'bluff', ma oggi che la supremazia sovietica in campo di armamenti è venuta in piena luce, chi oserebbe ancora sostenerlo? Questo fatto crea un dovere per il prossimo governo e per il parlamento. Il popolo francese non può più a lungo essere tenuto nell'ignoranza che queste cose implicano. Non si può più cullarlo nelle illusioni: è chiaro ».

DIOMEDE CATROUX

LA SIRIA, « PUNCTUM DOLENS » DELL'IMPERIALISMO

Sulla via di Damasco l'imperialismo ha trovato molte sorprese: non il petrolio del quale taluni indizii lasciano sospettare una presenza diversa dal passaggio attraverso l'oleodotto che viene dall'Irak, non il cedimento di fronte allo stato d'assedio politico ed economico organizzato per ottenere l'adesione del paese al patto di Bagdad e alla dottrina Eisenhower, non la rinuncia o il rallentamento dell'azione che da lungo tempo fa della Siria il focolaio della nazione araba tendente a ricomporsi nella sua unità, e quindi il centro delle manovre che grossi interessi economici e politici pongono in essere per indebolire il mondo arabo.

Al contrario, come al tempo della terza crociata il germanico imperatore Federico Barbarossa proprio mentre stava per entrare a Damasco annegò nelle acque di un fiume, così il colonialismo, anglofrancese o americano, di vecchio o di nuovo stampo, apertamente aggressivo o subdolamente penetrante, si stronca davanti alle porte della più antica città del mondo. Antichissima civiltà e consapevolezza dell'avvenire della nazione araba danno alla Siria una forza di resistenza e un anelito di libertà e di progresso che si respira nelle vie di Damasco dense di sapore orientale e di riflessi occidentali, tra i minareti e le chiese cristiane, mentre passano donne velate di nero e modernissime figurine tipo Roma e Parigi, e la collina color terra cotta, densa di piccole case arrampicate che sembrano far tutt'uno con la terra arida, sovrasta ariosi quartieri dai moderni edifici che si estendono nella macchia verde dell'oasi.

Damasco è un'oasi nel deserto. E nel deserto dei valori morali che cedono, uno per uno, di fronte alle costrizioni dell'interesse e della violenza, che hanno piegato i governi — ma non i popoli — di taluni paesi arabi, Damasco continua a indicare, sia pure a prezzo di sempre più gravi sacrifici, la via a tutti gli arabi — circa 75 milioni — che sempre più divengono coscienti di come sia necessario affrettare, nel comune interesse, il processo storico che ricostituendo la nazione araba ridarà le ricchezze di quelle terre a coloro che per diritto di natura devono possederle, e, con la libertà e la indipendenza effettiva, schiuderà la via del progresso sociale.

La lotta della Siria per la liberazione nazionale ebbe inizio oltre un secolo fa, sotto l'opprimente dominio turco iniziato nel 1516 e durato fino al termine della prima guerra mondiale; da allora politici e poeti, filosofi e semplici cittadini, non hanno mai cessato di lottare per l'indipendenza non soltanto della Siria — attualmente assai ridotta, nel suo territorio, in confronto a quella di un tempo — ma di tutto il mondo arabo, un mondo che è rimasto « sottosviluppato » a causa della prepotenza e dell'avidità straniera che ha dominato i governi e le formazioni politiche locali attraverso le ambasciate anche quando non vi era occupazione armata, mantenendo regimi feudali con l'interessato favore dei re e di pochi capi militari e politici, accentuando divisioni, succhiando insieme col petrolio la vitalità di quei popoli.

Le associazioni politiche arabe, che sorsero all'inizio del nostro secolo anche in Europa, furono create soprattutto dai siriani, musulmani e cristiani: il concetto di « Nazione Araba » non è legato in Siria alla razza e neppure al fattore religioso, contrariamente a tendenze che si riscontrano in altri paesi arabi, ma è basato invece sulla comunità della storia, della lingua, del sentimento e dell'interesse. Per questo, e per la lunga tradizione di lotta che condusse finalmente la Siria — a un anno dal bombardamento di Damasco da parte francese — alla piena indipendenza con l'evacuazione di tutte le truppe straniere il 17 aprile 1946, questo paese di circa quattro milioni di abitanti, situato in una delicata posizione strategica tra l'Oriente e l'Occidente, è meglio di ogni altro indicato per essere la guida del risveglio nazionale del mondo arabo, tendente a costituire una grande pacifica nazione nel Mediterraneo, dal Nord Africa al Medio Oriente.

In pochi anni grande è stato il progresso compiuto in ogni campo dalla Siria. Base della sua economia nazionale è rimasta l'agricoltura, le cui principali risorse sono i cereali e il cotone; l'industrializzazione del paese procede sopra una direttiva che tiene conto delle necessità non soltanto del paese, ma di tutta la nazione araba: cosicché non sorge una industria destinata alla concorrenza con altra ad esempio dell'Egitto, ma soltanto con carattere complementare; viene protetta l'industria locale e favorita l'importazione delle materie prime. Il commercio con l'estero è ispirato a criteri liberali, e deve sostenere da qualche tempo una lotta durissima contro il sabotaggio americano che vorrebbe con la costrizione economica piegare il paese alla dottrina Eisenhower, e si serve di tutti i mezzi, sia direttamente sia istigando contro la Siria paesi arabi confinanti, che con essa hanno naturali intensi rapporti commerciali.

Mentre i governi dei paesi arabi confinanti, per l'influenza a volte determinante della politica e delle pressioni occidentali, non sempre hanno verso la Siria un atteggiamento di piena solidarietà, sempre più stretti si fanno i rapporti con l'Egitto, preparatorii di quella Federazione Siro-Egiziana che dall'una parte e dall'altra è da tempo auspicata e che si estenderà a tutti i campi della vita civile. L'accordo del 3 settembre 1957 ha stabilito la libertà di movimento di capitali e di individui tra i due paesi, la libertà di residenza, di impiego, di attività economiche, di scambio di prodotti nazionali ed esteri, di uso dei mezzi di comunicazione, dei porti e degli aeroporti, la elaborazione di una unione doganale con amministrazione unica, di un unico diritto di proprietà e di successione, la stipulazione di accordi commerciali in comune con terzi paesi. Forze armate egiziane si trovano dalla metà di settembre in Siria per proteggerne le frontiere contro le minacce della espansione israeliana e dell'aggressività turca, per assicurare, tanto alla Siria quanto all'Egitto, la continuità di quella politica di neutralità positiva e di equidistanza

dai due blocchi militari in cui il mondo è diviso, che è la miglior garanzia di un contributo di pace della nazione araba al mondo.

L'imperialismo trova così, in questa terra antica, il suo tallone di Achille. Non riesce a persuadersi della propria impotenza di fronte ad una forza che è morale prima ancora che materiale, e va cercando giustificazioni in una pretesa infiltrazione comunista e sovietica, senza voler comprendere che il successo in Siria dell'Unione Sovietica — ossia di un paese che, al contrario dei trusts petroliferi capitalisti, non è minimamente interessato al petrolio fonte di tante perturbazioni nel Medio Oriente — sta proprio nella politica di aiuto senza interferenza, di rispetto della dignità dei popoli, che il mondo socialista conduce nei confronti degli arabi; senza voler comprendere che il segreto dell'influenza socialista sta proprio nel fatto che il « Partito di resurrezione araba » siriano — ossia il partito socialista, che ha due ministri al governo — ispira la sua azione, come il partito comunista, agli ideali del nazionalismo arabo, trascurando fino ad ora per questa superiore necessità persino le più urgenti rivendicazioni sociali.

Ormai completamente smascherato, caduti i veli della dottrina Eisenhower, l'imperialismo si dibatte trascinando tutto l'Occidente in una incomposta politica verso il mondo arabo, tanto più ridotto alla esasperazione dal dover constatare che, nell'era dei missili intercontinentali e del satellite artificiale, le basi strategiche poste nel Nord Africa e nell'Arabia Saudita, come quelle della Turchia aderente al patto di Bagdad e alla Nato, stanno per rivelarsi superflue: cosicché, nell'assurda speranza di mutare il corso della storia, si prepara l'aggressione contro un piccolo paese reo di voler difendere ad ogni costo la propria indipendenza; mentre i paesi arabi governati da amici dell'America rifiutano di assumere una posizione ostile alla Siria che provocherebbe la sollevazione popolare, i piani turco-americani, recentemente falliti in seguito alla denuncia siriana all'ONU, mirano ad aumentare la tensione in quella zona del mondo.

Le favolose ricchezze del Medio Oriente, che hanno ispirato l'idea di costruire sul Mediterraneo una « barriera contro il comunismo », stanno anch'esse per diminuire di importanza nell'era dell'energia atomica, cosicché anche da questo punto di vista ogni calcolo basato sulla considerazione che il centro di gravità della produzione petrolifera mondiale si è spostato dopo la seconda guerra mondiale verso la zona del Golfo Persico rivela l'urgenza di impadronirsi al più presto e a qualunque costo di quelle fonti preziose. Le forze reazionarie europee temono che l'indipendenza araba tagli all'Europa il rifornimento petrolifero: senza riflettere che da una politica onesta di amicizia si otterrebbe molto di più che non dalla politica aleatoria dello sfruttamento e dell'aggressione.

È facile profezia affermare oggi che, concentrato il suo attacco contro la Siria, proprio qui l'imperialismo andrà in pezzi: si è cercato in ogni maniera di isolare la Siria, ma forse mai nessun paese fu meno isolato di questo, anche se accerchiato da forze nemiche: non ci sono soltanto, accanto alla Siria, settantacinque milioni di arabi, quattrocento milioni di musulmani, i paesi socialisti, le moltitudini dei popoli dell'Asia e dell'Africa che in essa vedono il simbolo di una lotta che è od è stata anche la loro, ma ci sono anche, in tutti i paesi del mondo, gli uomini coscienti ed onesti. Più l'imperialismo tenterà di colpire e più rapida sarà la resurrezione araba e più forte si stringerà tra quei popoli l'unità invano ostacolata e rallentata; e ne uscirà vittoriosa anche la lotta di liberazione nazionale dell'unico paese arabo non ancora indipendente, l'Algeria.

Sulla strada delle legittime aspirazioni arabe è sorto, e si è potenziato con l'aiuto soprattutto americano, lo Stato di Israele: un coltello piantato nel cuore del mondo arabo per dividerlo e indebolirlo, uno Stato che per sorgere ha costretto con la violenza un milione di arabi della Palestina all'esilio, che non ha rispettato le deliberazioni dell'ONU né per quanto riguarda il ritorno dei profughi, né per quanto riguarda i confini, né per la internazionalizzazione di Gerusalemme; che, perseguendo un dichiarato programma di espansione economica e territoriale, è divenuto insieme con gli angloamericani apertamente aggressore contro l'Egitto; che preme con la sua potenza militare sui confini del mondo arabo e con il suo sviluppo economico, dovuto all'appoggio della finanza e

della tecnica americana, tende ad impadronirsi di mercati che appartengono agli arabi; che, fattosi pedina del moderno colonialismo, impegna nella necessaria difesa del mondo arabo energie e forze che vengono così distolte dal compito urgente della costruzione di una nuova economia e di una nuova società che si inserisca nel pieno ritmo della vita moderna.

Dicono gli arabi che pare quasi che Israele voglia riversare sopra popoli innocenti il male che gli ebrei hanno ricevuto da popoli ben diversi e lontani; e giustamente sottolineano la distinzione tra il moderno Stato del Medio Oriente e il popolo di Israele inteso come razza ebraica, tra il sionismo che considerano alleato del colonialismo, e gli ebrei con i quali sono sempre vissuti in pace ospitandoli nei loro paesi.

Costretta a vegliare in armi alle sue frontiere, la Siria ha la fortuna di possedere un esercito che fa parte integrante del movimento di liberazione nazionale ed ha le sue radici nel popolo stesso, e una classe dirigente che appartiene a una borghesia mai compromessasi con interessi stranieri: procede quindi con sicurezza, e in attesa che sulla via di Damasco l'imperialismo inizi la via del ritorno rafforza la coscienza dei suoi cittadini con la diffusione dell'istruzione e della cultura: in pochi anni di vita libera l'analfabetismo è quasi scomparso in Siria, e l'Università di Damasco forma le nuove generazioni al culto dell'umanesimo, mentre l'Accademia tiene vivi i rapporti con le culture straniere orientali ed occidentali al tempo stesso che valorizza le fonti arabe del sapere e della letteratura.

Intanto l'Italia, «paese mediterraneo», «maestra di civiltà», «culla del diritto», quale politica svolge nei confronti della Siria e in vista della ricostituzione di quella nazione araba che sarà un giorno — perché così vuole la storia — una pacifica grande potenza mediterranea? È vero che il nostro stivale pare rivolgere i passi verso l'Occidente, ma è pur vero che non tutto può essere impunemente lasciato dietro alle spalle.

ZARA ALGARDI

PER LA LIBERTÀ PERPETUA DI SAN MARINO

La stampa internazionale al servizio degli interessi e delle correnti antisociali, ha dato dei casi di San Marino una versione alterata e artificiosa, di puro comodo; ma la verità nuda e cruda è che il Governo democratico cristiano d'Italia, stimolato da Washington, ha profittato di una crisi costituzionale interna, per violare, con una procedura inaudita, la millenaria libertà di quell'antichissimo stato e per intervenire armata mano a favore di una opposizione reazionaria che aveva dovuto per ben dodici anni mordere la polvere.

Risalendo alle origini di questa grave vicenda, va sottolineato che la quarta consultazione elettorale, svoltasi nell'agosto 1955, aveva potenziato al di là di ogni favorevole previsione, i partiti che costituivano la base del governo popolare progressista, fiaccando l'alterigia della democrazia cristiana, la quale, in seno al suo gruppo consiliare, aveva assorbito tutti gli elementi più ostili alla evoluzione politica ed economica del paese.

In seguito a questa vittoria, che apriva specialmente al Partito Socialista nuove prospettive di rafforzamento e di prevalenza, e mentre la democrazia cristiana si mostrava sempre più riluttante ad uscire dalle sue cristallizzazioni, scoppiava una improvvisa ed impreveduta frattura nelle file socialiste. Artefice della scissione il Dr. Alvaro Casali, Segretario del Partito e membro del Congresso di Stato, mosso da ragioni personali, mascherate da psicosi anticomunista, sulle quali non incidevano per alcun riflesso i fatti di Polonia e di Ungheria. Espulso dal Partito per rilevanti fatti di indisciplina, il Casali avrebbe avuto pochissimi seguaci: fra questi, però, se ne contavano quattro che erano investiti di rappresentanza consiliare, sicché per il fatto di questa nuova formazione in sede di parlamento, la maggioranza, costituita originariamente da trentacinque membri, veniva a ridursi a trenta, cioè alla pari con le varie frazioni di opposizione.

Il Congresso del Partito Socialista Sammarinese che seguì nel maggio scorso, deplore all'unanimità la condotta dei secessionisti, in un momento di tanto impegno e di tanta responsabilità governativa, e li invitò a rassegnare le dimissioni per far luogo ai candidati di lista che li dovevano sostituire. A questo punto occorre aggiungere che, per un sistema vincolativo che garantisce i partiti politici dagli eventuali voltafaccia o dal mal uso del mandato consiliare, tutti i candidati — propugnatore lo stesso Segretario Casali — rilasciarono, come nelle precedenti elezioni, un atto di dimissioni, con la data in bianco. Sulla opportunità di questo espediente molti critici trovano a ridire, accampando ragioni di democrazia e di dignità personale. Noi osiamo dire, contro una prassi che pecca di troppi riguardi nei confronti di chi può giungere a tradire il proprio mandato (come nel caso di San Marino) che se c'è qualcuno che debba essere salvaguardato nella propria potestà, questa è la base elettorale che vigila e controlla i propri rappresentanti. Comunque, in un primo momento, questa cambiale elettorale non fu messa all'incasso, nell'ingenua fiducia che il gruppo secessionista — che prese il nome di *indipendente* — avrebbe ceduto alla pressione popolare che si faceva sempre più incalzante, o che comunque in Consiglio avrebbe assunto un atteggiamento ben distinto dalla democrazia cristiana.

Questa gratuita e onesta ipotesi venne smentita, con una fretta impaziente, alla vigilia della elezione dei Capitani Reggenti. Mentre il gruppo dei socialisti indipendenti era in continua ed enfatica collusione coi democratici cristiani, questi non facevano mistero che, abbandonando il principio rivendicativo della nomina per sorteggio, come vigeva prima dell'avvento del governo popolare progressista, essi avrebbero partecipato alla elezione a voto diretto per scheda. Ma altri elementi d'intrigo si fecero palesi; e cioè un tentativo di corruzione verso due consiglieri di parte comunista — tentativo che dette luogo all'arresto dell'incriminato — e all'ultimo momento, cioè a dire alla vigilia della seduta consiliare (19 settembre) due lettere rimesse alla Reggenza da un consigliere indipendente, nella prima delle quali egli dichiarava di non far più parte del gruppo comunista, nella seconda aderiva alla opposizione. Con questa diserzione i gruppi governativi scendevano a 29 seggi e l'opposizione saliva a 31; vale a dire il Governo passava nelle mani di quest'ultima.

Poiché questo capovolgimento improvviso di situazione, dovuto ad armeggi fraudolenti, corrispondeva meno che mai allo stato dell'opinione pubblica, sempre più favorevole al governo in carica, i partiti della compagine governativa corsero alla più legittima delle difese, esumando tutte le 34 lettere di dimissioni in loro potere, comprese quelle sottoscritte dai secessionisti. L'Ecc.ma Reggenza a sua volta, valendosi dei suoi poteri statutari, considerando il fatto che l'assemblea rimaneva ridotta al numero di ventiquattro consiglieri, sospendeva la seduta, scioglieva, ai termini della Legge 15 ottobre 1920 art. 8 e 11, il Consiglio Grande e Generale, e per risolvere nel più breve tempo la crisi, indiceva le elezioni per il giorno 3 novembre p. v. Sciolto il Consiglio e convocati i comizi, i consiglieri non possono più esercitare il loro mandato. La Legge 16 marzo 1925 autorizza i soli organi esecutivi a continuare « nel disbrigo della ordinaria amministrazione ». E quindi erronea la pretesa, avanzata da alcuni membri del disciolto Consiglio, di continuare a deliberare e di poter nominare i nuovi Reggenti. La Legge 24 marzo 1945 che autorizza la nomina della suprema Magistratura qualunque sia il numero dei membri presenti, presuppone un Consiglio ancora in legittima funzione.

Quanto ai poteri discrezionali che lo Statuto, accorda alla Reggenza — dell'uso dei quali, al termine della propria funzione, deve rendere conto ad un Sindacato — essi hanno una latitudine larghissima, quale ad esempio quella del Presidente degli Stati Uniti. Le sofisticherie e i cavilli contano ben poco. Data la situazione che si era venuta formando per complotto, la Reggenza ha saggiamente operato sciogliendo il Consiglio e rimettendosi al giudizio del popolo per la scelta di un indirizzo, di un programma, di una lista di rappresentanti, chiedendo all'ONU una delegazione per il controllo di tutte le operazioni elettorali.

Ma di questo parere non erano e non sono gli avversari del governo, i quali paventano un esperimento pericoloso e ritengono più comodo e spicciativo affidarsi a potenze estere colle quali hanno predisposto accordi e interventi di protezione così risolutivi, da sopprimere di un colpo un governo che gode sempre più la generale fiducia, e che nei rapporti internazionali è stato sempre di una correttezza esemplare. Il Governo di Washington, che pure aveva presso San Marino una rappresentanza accreditata, da tempo non faceva mistero della sua predilezione per la democrazia cristiana, facendo ostentazione dei suoi atti di favore, mentre il governo italiano si precipitava a riconoscere l'ancor non nato governo del « capannone di Rovereta » insediato su una linea di confine che si inoltra nella campagna riminese, con un piede fuori e uno dentro il confine, e cingeva di duro assedio il territorio di San Marino, con una scorta di mille carabinieri, interrompendo tutti i servizi di collegamento con San Marino, mentre sospendeva i pagamenti dovuti al vecchio e legittimo governo per avvantaggiarne l'usurpatore, che frattanto tremava fra i moschetti e le autoblindo della polizia italiana, consapevole del fiero sdegno che agitava l'animo della popolazione sorpresa dall'attentato alla libertà sammarinese, che fa impallidire i colpi di mano di Cesare Borgia e del Cardinale Alberoni.

L'ultima fase di questa vicenda durò dodici giorni. In questo frattempo l'agitazione crebbe. L'una e l'altra parte avevano armato una milizia volontaria. Il governo italiano faceva affluire a Rovereta nuclei di carabinieri che dovevano costituire la truppa d'invasione. Furono esperiti anche tentativi di conciliazione e di accordo che non approdarono ad alcun pratico fine, data la iattanza del governo provvisorio foraggiato e protetto. Il popolo di San Marino, nel suo generoso slancio, invocava la resistenza ad oltranza. Ma che significato poteva avere un sacrificio senza prospettive dal momento che il sentimento di indipendenza e di libertà del popolo doveva urtarsi contro il petto dei 150 carabinieri italiani, che ora pattugliano superflualmente per le vie della piccola e violata Repubblica?

Con un commovente e nobile manifesto il governo popolare progressista di San Marino, dopo dodici anni di potere ha dovuto cedere alla supremazia di forze estranee. Ha rivendicato i diritti della Patria. Si è rimesso all'avvenire per le rivendicazioni che non possono mancare per il trionfo dell'idea socialista e della indipendenza e libertà perpetua di San Marino. Ha ringraziato il popolo per le imponenti e ammonitorie manifestazioni di solidarietà compiute in questo grave frangente. Questo atto di riconoscenza va di diritto anche alla classe lavoratrice italiana e a molti amici deputati e giornalisti che hanno affiancato con sensibilità e passione il governo popolare di San Marino. Ci sia lecito dire, però, che da parte di molte personalità, i consensi sono stati troppo platonici e che la cosiddetta « crisi » di San Marino è stata vista e valutata più nelle proporzioni del territorio in cui si è prodotta che nei termini politici, giuridici, morali che l'hanno caratterizzata e dentro i quali finisce per assumere un'importanza degna di grande meditazione.¹

A STAROTTE

¹ Nonostante la nostra povertà di mezzi, abbiamo potuto lo stesso mandare un inviato speciale a San Marino, che ci è cara per tante ragioni, e perché nel '54 siamo andati lì per tenere il discorso inaugurale; e lo facemmo proprio senza nessuna intesa con i dirigenti, ma tale che doveva portare alla conferma del vecchio governo popolare. Allora tutti volevano il voto alle donne, perché le donne tutte avrebbero votato per la democrazia cristiana; e noi, senza essere troppo strolaghi e troppo politici, dicevamo: « Va bene il voto alle donne, ma purché abbiano l'educazione democratica ». Oggi in genere in Italia le donne risentono sempre della vecchia educazione della Controriforma: il loro precettore morale e politico è idealmente sempre il parroco. Nel '54 ci furono contrasti, ma in fondo i sammarinesi rimasero grati. Ho seguito però con particolare attenzione le vicende ultime della repubblica di San Marino. A dire il vero da lontano mi erano dispiaciute quelle truppe italiane che stavano proprio al confine, come a intimidire la popolazione. Mi sono domandato: « Anche qui ci sono dunque i carri armati sovietici che hanno appoggiato il governo Kadar in Ungheria? ». Ecco perché abbiamo inviato di corsa

DISCUSSIONI TRA COMUNISTI E LAICISTI

Il giudizio sostanzialmente negativo espresso da Antonio La Penna sull'atteggiamento dei dirigenti comunisti a proposito della richiesta di abolizione del Concordato avanzata dagli intellettuali raccolti intorno al *Mondo* poggia su un ragionamento che ci sembra partire dai seguenti postulati: che in Italia, oggi, sia svanito il pericolo di una « guerra di religione »; che se le masse cattoliche non ereditano ed ampliano ed approfondiscono secondo le esigenze di libertà, non puramente formale, di oggi lo spirito del liberalismo cattolico ottocentesco, se non arrivano, nel campo non religioso, ad una sostanziale indipendenza dalle autorità ecclesiastiche, ogni dialogo con esse sia « sterile »; e che l'unica speranza per l'Italia d'oggi sia una vasta collaborazione di tutte le forze progressiste, da quelle cattoliche a quelle laiche non socialiste e a quelle socialiste. Consideriamo il primo. È vero, senza dubbio, che una guerra di religione è attualmente impossibile, nel senso almeno che a questa definizione si poteva dare nei giorni arroventati del 1948, ma è anche vero che la propaganda anticomunista si giova ancora moltissimo della pretesa persecuzione che i comunisti, se al governo, condurrebbero contro la chiesa. Il La Penna, a quanto scrive egli stesso, vive ora a Firenze, e può darsi che l'atmosfera lì sia diversa; ma altrove, qui a Napoli, per esempio, i comunisti, che sono tuttavia riusciti con un lavoro durissimo ad andare avanti, vengono ancora ritenuti, da molti, dei sanguinari distruttori della religione. Il La Penna, evidentemente, pensa ai lettori del *Mondo*, ma tralascia di considerare le migliaia e migliaia del volgo (non vogliamo adoperare la parola popolani, che, del resto, sarebbe impropria, poiché per volgo intendiamo anche gli ignorantissimi borghesi napoletani che votano per Lauro), i quali sono assolutamente convinti, e lo gridano ad alta voce, che se i comunisti in Italia conquistassero il potere chiuderebbero le chiese, getterebbero in galera preti e suore (la « chiesa del silenzio », del resto, deve essere un argomento conosciuto anche a Firenze), estirperebbero con la forza ogni sentimento religioso dal cuore del popolo.

Discorrere, d'altra parte, del Concordato ad operai e contadini, che sono premuti da ben più gravi ed urgenti problemi, significherebbe suscitare in loro indifferenza o peggio. In quanto alle questioni che al La Penna sembrano più facilmente risolvibili, come quelle dell'insegnamento della religione nelle scuole, del divorzio, della libertà per

un nostro amico, perché ci facesse una relazione esatta di quello che avveniva a San Marino. Purtroppo abbiamo dovuto constatare che la televisione, la radio e la stampa governativa hanno sempre deformato le notizie così come le deformava il governo fascista.

Riferiamo intanto il Manifesto dei due Capitani Reggenti che sono usciti, Giordano Giacomini e Primo Marani, e sottoscritto anche dai due segretari di Stato Gino Giacomini e Domenico Morganti, in data 11 ottobre 1957, 1675 d. f. R.

« Cittadini,

« Sopraffatti dall'intervento di forze estranee preponderanti, segnatamente quelle del Governo italiano, manifestatosi col riconoscimento del governo provvisorio, coll'assedio militare del territorio, colla dotazione di un corpo armato di polizia, il Governo popolare di San Marino, dopo dodici anni di potere, cessa da ogni vana resistenza, facendo offerta di questo sacrificio al bene supremo della Patria.

« Forte del suo diritto, della legittimità degli atti compiuti e dei provvedimenti presi; sicuro altresì di rappresentare ora più che mai la risoluta volontà del Popolo sovrano, al quale porge il suo atto di riconoscenza per le imponenti e ammonitorie manifestazioni di solidarietà compiute in questo gravissimo frangente, denuncia al mondo il più grave attentato che la storia sammarinese ricordi, e lascia il potere dopo avere inutilmente fatto valere, per la pacificazione cittadina, l'opportunità di un accordo sulla base di un Governo paritetico fino all'esito delle prossime elezioni.

« Rimettendoci alla rivendicazione che l'avvenire ci riserva, esortiamo il popolo alla serenità e alla calma, nella certezza dell'immane trionfo dell'idea socialista e della ripristinata indipendenza e libertà perpetua della Repubblica ». (N. d. D.).

le minoranze religiose, ci pare che egli vorrebbe spingere il movimento democratico italiano su una strada che, oltre ad essere assai disagiata, non conduce in nessun luogo. L'insegnamento religioso è oggi cosa assolutamente innocua: si tratta, in effetti, di una mezz'oretta di ricreazione che gli scolari apprezzano moltissimo, ma che non prendono molto sul serio. Ma chissà come urlerebbero scandalizzate le buone famiglie borghesi, se si proponesse di abolirlo. E se questa proposta (destinata, poi, a rimanere tale e a non avere alcuna pratica efficacia) fosse avanzata dai comunisti, servirebbe soltanto a dare un'altra arma propagandistica ai democristiani. Il problema matrimoniale susciterebbe certamente maggiori consensi, ma non è difficile prevedere, senza essere profeti, quali sarebbero le conseguenze di una campagna condotta con decisione: essa provocherebbe una reazione altrettanto decisa, che finirebbe indubbiamente col trionfare, per i mezzi messi a disposizione dei cattolici dagli industriali e dagli agrari. Quale vantaggio ne trarrebbe il P. C. I.? (poiché i dirigenti di un partito politico devono porsi anche questa questione: non si tratta di opportunismo, ma di senso della responsabilità).

Siamo senz'altro pessimisti sulle probabilità di successo di una iniziativa divorzista. Si pensi, per fare un esempio, al caso recentissimo di quella notissima attrice che è diventata la moglie di un produttore quasi ugualmente noto. Esso è stato proposto dall'*Espresso*, e giustamente, proprio come una dimostrazione della necessità di evitare situazioni false e dolorose che non giovano per nulla alla moralità, e di evitarle con l'istituzione del divorzio anche in Italia. Ma i cattolici sono passati subito all'attacco. In un primo momento con una certa timidezza, poi con maggiore decisione, la stampa, soprattutto quella a rotocalco, che influenza i più larghi settori dell'opinione pubblica, ha cominciato a discorrere della moglie e dei figli del produttore, presentandoli come le « vittime innocenti » di un amore egoista (non abbiamo mai notato tanto zelo nella stampa italiana: la coincidenza con la campagna iniziata dall'*Espresso* può non essere casuale). Si sa che la gente si commuove facilmente. Tanto più si commuoverebbe ed indignerebbe se fossero i comunisti ad attentare alla cosiddetta « integrità della famiglia ».

Questo, infatti, è il punto: finché si muovono e parlano e tengono assemblee i « terza-forzati », come li chiamò in pagine efficacissime il Direttore di « Belfagor », non si fa grande scandalo da parte dei cattolici (non li considerano pericolosi, probabilmente), ma se si tratta dei comunisti, si scatenano subito e dai loro troppo terreni pulpiti scagliano l'anatema. In quanto al dialogo, poi, non ci sembra che esso debba essere inteso come discussione da salotto, in cui ciascuno espone più o meno efficacemente le sue idee e rimane fermo ad esse, di solito, senza lasciarsi convincere da quelle degli altri, ma, piuttosto, come la ricerca di una comune piattaforma d'azione, che non può nascere se non dalla constatazione dell'esistenza di comuni interessi. Se questi non vi sono, allora il dialogo è inutile, poiché esso sarà soverchiato dalla voce della chiesa, ma se le masse cattoliche comprenderanno che l'unico mezzo per ottenere che i problemi di fondo della classe operaia vengano risolti è l'alleanza con i comunisti, sarà invece possibile, anzi necessario il dialogo, e non avranno forza le scomuniche. La frase sul Papa socialista è, forse, meno paradossale di quanto sembra: è certo più vicino il momento in cui la chiesa dovrà convenire sulla inevitabilità delle trasformazioni strutturali della società, che non quello in cui la maggioranza degli italiani si mobiliterà intorno alla questione del divorzio. Abbiamo adoperato questo verbo di carattere, come dire?, un po' troppo militaresco, giacché il futuro della nostra democrazia sta proprio nella « mobilitazione » delle masse intorno a problemi d'interesse generale, e non nella discussione ad alto livello. E perché essa si abbia occorre mostrare obiettivi, vicini o lontani che siano, il più possibile chiari ed interessanti direttamente la loro vita: al comunista di base, che assai spesso è cattolico e crede di essere nel giusto quando si pone contro le direttive della chiesa, giacché è la sua quotidiana esperienza, la lotta per il pane, a indicargliene la partigianeria, non si può chiedere di fare propaganda per l'abolizione dell'insegnamento religioso. Di questo, infatti, si tratterebbe, secondo i promotori dell'operazione « concordato », che si è poi sviluppata, in sostanza, in un movimento radical-repubblicano, con venature liberali

e socialdemocratiche, e non, come osserva il La Penna, di un'azione marginale. Si tratterebbe, per loro, di accentrare su questo motivo propagandistico la prossima campagna elettorale: di farne, in definitiva, la molla di un nuovo e più pesante 18 aprile — là, in clima di lotta religiosa, si andrebbe a finire —, che li toccherebbe, naturalmente, fino ad un certo punto, poiché un posto al governo lo potrebbero sempre riavere. A questo proposito il La Penna osserva che non si discute dei problemi di oggi invocando le colpe di ieri, ed è giusto, ma soltanto se vi è stata un'autocritica che ha permesso di cancellarle. La pubblicazione dell'antologia fanfaniana, per esempio, è cosa utilissima, perché Fanfani, sotto sotto (e nemmeno tanto), è rimasto clerico-fascista; così il ricordo, come colpa, dell'anticomunismo cieco e pronto ad ogni compromesso, può essere rinnovato se quell'anticomunismo non è mutato. Certo, alla maggior parte degli intellettuali di « terza forza » non si può non riconoscere uno spirito liberale nel senso più alto della parola, ma quanto contano essi di fronte agli esponenti politici del movimento che si vuol far nascere, ai La Malfa ed ai Reale (Oronzo)? Il bello è che questi « terzaforzisti » si atteggiavano ancora, dopo aver frantumato vari partiti, ad insopportabili sapienti, così gonfi di scienza politica da poterne anche regalare, e danno continuamente lezioni di tattica e di strategia a persone che, in definitiva, sono alla testa di quello che è il secondo partito italiano. E non lo è per investitura ricevuta dall'URSS, come pure fu scritto tempo fa, ma per il lavoro tenacissimo che esso svolge nelle classi popolari, lavoro che non sarebbe possibile se, invece di badare alle questioni concrete, si facesse dell'accademia, si ponessero problemi che la gente, oggi, dovesse sentire estranei. Ma il La Penna, per la verità, sembra voler considerare la questione da un altro punto di vista: la propaganda contro l'invadenza della chiesa dovrebbe essere solo « uno » degli argomenti del più vasto discorso tenuto dai comunisti. Ma è proprio quello che avviene nella realtà: la lotta dei comunisti contro il prepotere temporale chiesastico è viva, e dura da anni. Anche recentemente Togliatti ha affermato al Comitato Centrale che occorre combattere la tendenza che mira a « creare un assetto politico che non sia più l'assetto democratico previsto dalla Costituzione, ma sia invece una specie di Stato governato dalla Chiesa attraverso la mediazione clericale ». Ma i « laici » non ne sono stati soddisfatti. *L'Espresso*, per esempio, ha scritto che Togliatti « preoccupandosi ancora della situazione elettorale che il suo partito ha nelle campagne, tradizionalmente cattoliche, non vuole dare al problema delle relazioni tra lo Stato e la Chiesa nessuna drammaticità », e queste parole sembrano dare ragione proprio a Togliatti dove ha osservato che nell'attività di certe « terze forze » si potrebbe anche vedere un'intenzione provocatoria.

Abbiamo discusso finora dei primi due, fra i tre argomenti che ci sono parsi i più importanti tra quelli trattati da Antonio La Penna. Ci resta da considerare ora soltanto l'affermata necessità di una larga unione fra tutte le forze della sinistra. Il La Penna ne discorre come se questo fosse uno dei punti che lo pongono in disaccordo con Togliatti. Ma l'unione di tutte le sinistre, compresi, naturalmente, i cattolici progressisti, è proprio il principale obiettivo dei comunisti. Forse, però, il disaccordo è nel concetto di egemonia. Ora, è indubbio che il P. C. I., in uno schieramento delle forze progressive italiane, verrebbe a pesare più di La Malfa, ed è anche indubbio che i punti programmatici del P. C. I. — che nascono da esigenze portate avanti dalla situazione reale e che sono sentite tali da vaste masse di lavoratori —, verrebbero ad avere un valore maggiore che non quelli formulati nella redazione di qualche settimanale. Ma anche la questione della direzione non va considerata in astratto. I comunisti non hanno mai preteso (né gli altri gruppi affini sarebbero stati così deboli da cedere ad una pretesa) la direzione del movimento democratico ed operaio italiano: e se talvolta si sono trovati ad esercitare, in una certa misura, una funzione egemonica ciò è dipeso dal fatto che essi rappresentavano la forza più salda e compatta dello schieramento di sinistra (e lo si vedeva nel momento della lotta), ed anche, in definitiva, quella che aveva una più chiara ideologia. Il P. C. I. guardava e guarda lontano. Non altrettanto, forse, si può dire di coloro che si lasciano distrarre da qualche vistosa bandiera, agitata con il proposito di dividere le

sinistre (cfr. l'articolo di La Malfa sul *Mondo* del 15 ottobre 1957) e di far dimenticare il fatto che il principale nemico della democrazia è oggi, in Italia, il capitalismo (e la chiesa, se mai, come forza ad esso alleata), anche se si traveste da neo-capitalismo. Certo, i borghesi contribuiranno anch'essi al progresso, ma i « borghesi proletari » soltanto. Gli altri, i « borghesi-proprietari », saranno sempre dall'altra parte della barricata. Si deve essere senz'altro d'accordo nell'accettare senza riserve i valori creati dalla borghesia umanistica, ma occorre, ci pare, reagire energicamente quando, dietro lo schermo dell'umanesimo, si cerca di dar forza alle stanche e non molto chiare manovre di politicanti più volte falliti, che con la cultura, borghese o no, hanno pochissimi legami.

AURELIO LEPRE

SUL DISEGNO DI LEGGE PER LA CENSURA CINEMATOGRAFICA E TEATRALE

L'attività del nostro Parlamento è senza dubbio notevole, particolarmente nell'ambito delle Commissioni: ma il metodo di lavoro che esso usa è tanto arretrato da parere addirittura arcaico. I tempi sono ben mutati dal 1848, eppure in pratica il regolamento della Camera e del Senato non si discosta molto da quello in vigore nel Parlamento Subalpino le cui lungaggini indispettivano anche il Conte di Cavour.

Si comprende così come, malgrado la buona volontà dei Deputati e Senatori e le autorevoli sollecitazioni dei Presidenti che incalzano le Camere, numerose leggi giacciono in quella specie di Limbo che si cela sotto la dizione « in attesa di esame da parte del Parlamento ».

E capisco si trattasse di leggi che investono gravissimi problemi (come il rendere operanti le norme costituzionali od il riformare l'IRI), poiché per esse le ragioni dell'insabbiamento dipendono da cause politiche ben evidenti. Ma non vengono discusse neppure quelle norme che sono indispensabili per il normale funzionamento dell'attività del Paese, per cui esempi di *vacatio legis*, di assoluta assenza di regolamenti, non mancano. Il cinema italiano è particolarmente sfortunato al proposito: già la legge fondamentale (29 dicembre 1949 n. 958) che prevedeva la propria fine al 31 dicembre 1954 (con successiva proroga di un anno), venne a scadere senza che si fosse provveduto ad approvare la nuova legge che avrebbe dovuto sostituirla. Con le conseguenze a tutti note di un'ulteriore aggravarsi della crisi nella quale già si dibatteva il cinema italiano. Il fatto era da prevedersi: e non mancarono coloro che, ancora un anno prima della scadenza, fecero presenti i propri timori, successivamente dimostratisi ben fondati, sulla mancata approvazione della nuova legge in tempo utile.

Oggi siamo nella medesima situazione per quanto riguarda le norme sulla censura cinematografica, questo delicato e tormentato tallone d'Achille del film italiano. Abbiamo già molto parlato di questo problema, dei piccoli soprusi, delle prepotenze, delle vigliaccherie e delle rinunce che la nostra censura ha ispirato e favorito e converrà non ripeterci. Vogliamo solo ricordare per inciso, il rinnovato rifiuto di concedere il visto al più bel film francese del dopoguerra, *Le diable au corps* di Autant Lara, e a quel gioiello di grazia e di humour che è *La Ronde* di Ophüls: il che costituisce un esempio di stupidità provinciale veramente notevole.

Anche le norme sulla censura cinematografica dunque stanno per scadere, poiché l'art. 23 della Legge 31 luglio 1957 n. 897 dispone: « Le vigenti disposizioni concernenti il nulla osta per la proiezione in pubblico e per la esportazione dei film restano in vigore fino all'emanazione delle nuove norme sulla revisione dei film, e in ogni caso, non oltre il 31 dicembre 1957 ». Mentre scriviamo (fine ottobre 1957) non soltanto non si è provveduto all'approvazione di nuove norme ma addirittura non si è iniziato ancora l'esame del disegno di legge che il Governo aveva presentato il 14 giugno 1956:

il che fa presumere che ben difficilmente la nuova legge sulla « revisione dei film » verrà approvata in tempo utile.

E probabile che per evitare una *vacatio legis*, particolarmente delicata data la esplosività della materia, si provveda intanto ad una proroga della vecchia legge: e sembra inutile sottolineare comunque il malessere e le difficoltà che questa particolare situazione porta con sé. L'anarchia è veramente il peggiore degli stati (*Il n'y a rien de pire que l'anarchie* — diceva Bossuet — *c'est à dire de vivre sans gouvernement et sans lois*): e all'anarchia ha contribuito anche il Governo il quale sino ad oggi non ha fatto alcuna pressione affinché le Camere approvassero il progetto di legge presentato a suo tempo, dimostrando di non tenere in gran conto i problemi del mondo dello spettacolo, ed in minor conto ancora quelli della libertà di espressione artistica, la cui difesa dovrebbe essere uno dei fini non ultimi di una saggia amministrazione.

D'altra parte il disegno di legge sopra richiamato se può dirsi abbia ovviato ad alcuni gravi difetti del regolamento ancor oggi in vigore (R. D. 24 settembre 1923 n. 3287) difetti che ampiamente illustrammo in altra sede (« Il Ponte », gennaio 1956) presenta comunque degli inconvenienti non piccoli. Certo il nuovo testo ha il vantaggio di unificare le disposizioni sulla censura cinematografica e su quella teatrale e di riunire in una sola legge norme prima disperse nel regolamento del 1923, nel Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza 18 giugno 1931 n. 773 e nella ormai abrogata legge 16 maggio 1947 n. 379, contribuendo così ad una migliore certezza del diritto.

Si continua tuttavia ad adottare delle formule retoriche che non hanno nessun valore pratico, nessun senso giuridico, ma, al più, semplicemente mitico. Pura retorica è infatti nominare tra i componenti della commissione di revisione di primo e di secondo grado, accanto a due funzionari, un magistrato ed un docente di pedagogia, « tre cittadini estranei all'amministrazione di cui almeno due siano padre o madre di famiglia ».

Anzitutto come vengono scelti questi cittadini? A caso nell'elenco telefonico? E che garanzie giuridiche e morali possono dare? Che preparazione tecnica ed estetica? E che significato ha che almeno due di questi cittadini siano padre o madre? Si tratta di una ben curiosa esemplificazione di giudice: perché, o il padre (e la madre) di famiglia ha una particolare e ben precisa preparazione in campo estetico e di tecnica cinematografica ed allora l'avere o meno figli non si vede cosa serva: o si ritiene invece che solo per avere dato alla luce un erede, un cittadino assuma improvvisamente particolari virtù ed oculte capacità di giudizio, ed in tal caso, francamente, mi sembra che ci si attenda troppo dalla paternità. Ed allora viste le taumaturgiche virtù che essa provoca perché non preferire padri o madri di numerosa progenie operandosi così con poca fatica una moltiplicazione di intelligenza ed acume critico? In fondo è tanto tempo che le « famiglie numerose » non hanno adeguati riconoscimenti!

Chi scrive esercita la professione dell'avvocato ed ogni giorno ha contatto con « padri o madri di famiglia » che sono fior di lestofanti, o più semplicemente, sono privi di alcuna sensibilità morale o almeno dimostrano un'assoluta e totale ignoranza di qualsiasi problema della vita civile: censurare delle opere d'arte, delle espressioni di pensiero è compito sicuramente superiore alle forze del novantanove per cento dei padri di famiglia, come tali.

E non parliamo poi del lato estetico della questione: perché si ammetterà che una sia pur modesta infarinatura sui problemi dell'arte e dello spettacolo dovrebbe averla quel cittadino che è chiamato a giudicare un'opera d'arte o quanto meno — le opere d'arte sono rarissime — un'opera dell'ingegno che è poi anche un prodotto industriale creato secondo una tecnica particolare. Chiamereste tre cittadini di cui due fossero pure padri o madri di famiglia a far parte di una commissione d'esame di storia dell'arte, o di elettrotecnica? E li fareste giudicare sulla pericolosità di una macchina? o sul valore di un romanzo?

Il Pontefice nella recentissima enciclica *Miranda prorsus* ha implicitamente risposto osservando a proposito delle consulenze in materia morale che taluni produttori

sollecitano ad ecclesiastici: «Non sarà tuttavia ammesso che gli ecclesiastici si prestino a collaborare con i produttori cinematografici senza uno speciale incarico dei superiori, essendo ovviamente richieste, per tale consulenza, *una particolare competenza ed una adeguata preparazione*».

Quello che è ovvio per il Romano Pontefice non lo è evidentemente per gli autori del progetto governativo, i quali anziché badare alla competenza e alla cultura del cittadino, ne scrutano lo stato di famiglia!

Si tratta di formule retoriche si diceva dianzi, e speriamo bene che sotto il velo di queste mitiche figure di padri o madri di famiglia non si tenti di «contrabbandare» l'ingresso nelle commissioni di elementi del Fronte della Famiglia o di simili associazioni confessionali: rispettabilissime si intende, ma che sono le più pericolose (anche se sciocche) avversarie d'ogni libertà di espressione artistica, come luminosamente dimostrano gli episodi recenti di denunce — archiviate poi dalla Magistratura — contro opere di Sartre, di Lawrence o di Moravia per citare solo gli esempi più noti.

Non a cittadini senza alcuna preparazione, non a funzionari o burocrati ministeriali deve essere affidato il delicatissimo incarico di censori: queste categorie non danno alcuna garanzia di obiettività ed anzi è chiaro che soggiacciono ai voleri del potere esecutivo, cioè operano in un regime di arbitrio.

Solo la Magistratura dovrebbe essere chiamata a giudicare sull'esistenza degli estremi che impediscono la concessione del nulla osta (art. 2 del progetto: «Non può essere rilasciato il nulla osta per la proiezione in pubblico di film o lavori teatrali nei quali siano riprodotti soggetti e scene contrari al buon costume e all'ordine pubblico o che offendano la Nazione, il sentimento religioso o le pubbliche istituzioni»). Anzitutto perché trattandosi di reati il Magistrato ne è il giudice naturale. E poi perché analoghe infrazioni compiute da scrittori nei propri libri vengono giudicate dai Tribunali, e non si vede perché un'attività artistica e di pensiero debba trovare diverso trattamento di un'altra.

Comunque al posto di tre cittadini scelti a caso (?) sarebbe certo preferibile che fossero nominati tre critici cinematografici, od almeno due riservando il terzo posto ad un rappresentante degli esercenti cinematografici i quali, essendo a contatto quotidiano con il pubblico, possono avere delle idee precise sulla psicologia dello spettatore.

Una seconda osservazione da fare è che il disegno di legge, nel mentre prevede l'obbligo di motivazione per il rifiuto del nulla osta, niente innova a proposito della mancanza di pubblicità intorno ai nomi dei giudici. Eppure anche questa è una garanzia di grande importanza: un giudizio firmato obbliga l'estensore ad essere quanto mai guardingo ed obiettivo, conscio di non potersi nascondere nel segreto e di dover quindi rispondere — se non altro di fronte all'opinione pubblica — dei propri giudizi. L'anonimità ha sempre favorito l'ingiustizia.

Manca poi nel disegno di legge qualsiasi riferimento alle particolari esigenze dei Circoli del Cinema, dei Circoli Culturali in genere e — nelle Università dove esistono — dei seminari di studi cinematografici, ai quali non possono imporsi gli obblighi ed i divieti previsti dalla censura per i circuiti normali.

Se la discussione parlamentare riuscisse ad eliminare questi gravi difetti dal testo governativo io penso che, per antipatico sia il concetto stesso di censura, pure la sua applicazione nel nostro Paese non darebbe più luogo a quei clamorosi casi di palese arbitrarietà che ognuno conosce, e soprattutto cadrebbe quella atmosfera di timore e di diffidenza che ha sino ad oggi gravemente impacciato autori e produttori e che della censura italiana rappresenta il lato peggiore.

Ciò che importa è che non sia più il potere esecutivo attraverso burocrati e funzionari a regolare e condizionare la revisione dei film e dei lavori teatrali. Osservava Arturo Carlo Jemolo in uno di quegli esemplari articoli che va pubblicando su *La Stampa* (17 maggio 1957) che i censori ministeriali «sono buoni impiegati, che sanno che non si sbaglia mai seguendo «il precedente», e che nel dubbio occorre sempre fare dello

zelo, perché il superiore sia contento. A risolvere ogni incertezza nel senso del taglio, si evitano grane. Credo che i fini ultimi, la formazione di una sana società di domani, siano del tutto fuori della loro orbita; come probabilmente lo è il bilancio del Comune nello zelo di una guardia daziaria. Il precedente, non importa quanto remoto, è che la sottana della ballerina abbia una certa lunghezza, che l'omero non sia scoperto che a metà; visi turbanti, tutt'occhi e tutta bocca; occhiale violacee, gesti di abbandono accennati e più significativi di ogni atteggiamento procace, non sono nei precedenti; perché mai il censore dovrebbe compiere lo sforzo di metterli in relazione con un fine ultimo del suo compito? Questo è di far contenti i superiori, di mantenere fede ad un certo codice; la lotta contro il male nei suoi aspetti sempre mutevoli, non è affare suo ».

Non si potrebbe dir meglio e con più efficacia. Lasciamo il compito di giudicare se vi sia o meno reato, e quindi male, a coloro che la nostra società ha istituzionalmente preposti a tale compito: i Magistrati. Nel rispetto della Legge, nella sottoposizione al giudice naturale vi è garanzia di giustizia e di viver civile e quindi libertà d'espressione artistica.

GIORGIO MOSCON

PER CONCETTO MARCHESI *

La parola « trucco » che in un quindicinale scolastico (*Scuola e didattica*, 1° ottobre 1957) adopera il prof. G. B. Pighi a proposito di Concetto Marchesi e della maggiore opera sua, *La storia della letteratura latina*, è una grossa e opaca ingiuria: chi conosca il significato delle parole e il loro valore morale. Di Marchesi da pochi mesi morto e oggi dal prof. Pighi dell'Università di Bologna ingiuriato, mi scrivono con pena e sdegno numerosi amici comuni, e innumerevoli scolari che quasi per un trentennio io e Marchesi avemmo comuni nella nostra scuola padovana: a me scrivono, me guardano questi figlioli, chiedendo senza chiedere, da me aspettando una parola di difesa. Di che, di chi difesa? Del nostro Marchesi, quale uomo fu e di che superiore altezza? della sua Letteratura latina, quale fu ed è e rimane e circola per l'Italia, nobile e nota, ormai da trent'anni? No, figlioli, no, amici, nessuna difesa.

Leggete poco più avanti da questo medesimo scritto del prof. Pighi. Egli non sa che cosa sia storia di una letteratura. Distingue e non distingue, e solo imbroglia e confonde, « saggi critici che non sono storia », « dominio della filologia ossia della scienza »: parole sue; e scienza e arte, e critica e filologia, ignora che non sono categorie astratte, l'una dall'altra indipendenti, ma elementi e movimenti e atteggiamenti concreti dello spirito, che è sempre vario in ognuno e sempre uno. Per il prof. Pighi Croce e De Sanctis è come non fossero mai esistiti. Egli non sa, per esempio, e se lo sapesse chissà stupore ne avrebbe e quale scandalo ne farebbe, che Francesco De Sanctis, quando scriveva la sua *Storia della letteratura italiana* (forse un altro « trucco », secondo il prof. Pighi), era così caldo e fervido della sua passione per la storia d'Italia che trovandosi a scrivere il capitolo su Machiavelli il 20 settembre del 1870, sorpreso da un suono di campane le quali annunciavano l'entrata degli Italiani in Roma, non poté fare a meno di interrompersi e subito riprendere la penna per aggiungere, ma dentro la sua stessa storia, queste parole: « Il potere temporale crolla, e si grida: viva all'unità d'Italia; sia gloria al Machiavelli ».

* Il Valgimigli, inviando questa noterella sul prof. Pighi, mi dice: « Qui nel Veneto, degli scolari miei e di Marchesi, è una generale protesta ». A questa protesta si unisce anche la Direzione di « Belfagor », e facciamo un'esortazione al prof. Pighi: *Ne sutor ultra crepidam*. Dobbiamo tradurghielo? (N. d. D.).

Per il prof. Pighi una storia della letteratura non può essere altro che una raccolta di notizie, un elenco di date e di fatti, per uso di esami e di esaminandi. Lo storico ha da essere « obiettivo »: questa la grande norma, la grande inviolabile legge. Il guaio è che senza una luce che illumini e concentri, tanto più sarà difficile tutte quelle date e notizie in fila, in una stessa fila, sopra un medesimo piano, ritenerle a memoria. Ebbene, ci sono e si possono facilmente inventare mezzi mnemonici. Una cabala, per Cicerone, la inventa e suggerisce appunto il signor professore Pighi, grande maestro, come tutti sanno, di queste numeriche misurazioni. E la ricava dal numero 7. Leggere, per credere l'incredibile, qui, in questo stesso fascicolo, a p. 7. Proprio a p. 7: ha suoi fati anche il prof. Pighi. Le *Verrine* sono 7. Poi ci sono altri gruppi di orazioni, uno di 3, uno di 4, che fanno 7. E poi ancora uno di 4 e un altro di 3 che ancora fanno 7; e poi ci sono le *Filippiche* che sono 14, cioè 7+7; e poi ancora e ancora... Ma basta. Finiamo almeno con allegrezza questa così malinconica nota.

MANARA VALGIMIGLI

AVVERTENZA PER I COLLABORATORI

Ci decidiamo a pubblicare l'elenco dei manoscritti che giacciono nei nostri cassetti, perché si frenino le impazienze e si dissipino i malumori dei collaboratori di « Belfagor », che non vedono pubblicati i loro scritti. Il Direttore per primo sacrifica i suoi vari capitoli di storia letteraria, per non sottrarre spazio. — Li riuniamo sotto due rubriche, sempre ricordando che l'eventuale pubblicazione è subordinata alle esigenze e alla natura della rivista. È superfluo scrivere per sollecitare la pubblicazione di questi scritti. La corrispondenza inutile sopraffà la redazione, che abitualmente è composta del Direttore e del segretario Mario Petri.

SAGGI, MISCELLANEA, NOTERELLE. — RENATO BERTACCHINI, *Preistoria di Vasco Pratolini*; ID., *Appunti sul semitismo di Bassani*; ID., *Per una lettura dell'« Eredità »*; PAOLO CHIARINI, *Grandezza e dolore di Heinrich Heine*; MARIO CINCINNATI, *L'opera letteraria di Emilio De Marchi*; RAFFAELE COLAPIETRA, *Arte e politica nell'opera letteraria di Felice Cavallotti*; VINCENZO COURIR, *Due letture bacchelliane*; LEON DICULESCU, « Una lettera smarrita » di Caragiale; LUIGI FERRANTE, *La poetica pirandelliana*; DINA JOVINE BERTONI, *Ernesto Codignola*; EUGENIO KOLTAY KASTNER, « Il Poema Tartaro » dell'abate Casti; FULVIO LONGOBARDI, *Vittorini. La vita per la libertà*; MARIO MARTELLI, *Riflessioni su « L'Arte della guerra »*; FRANCESCO SAVERIO MASCIA, *Arte e linguaggio*; AURELIO NAVARRIA, *Di alcune opere teatrali inedite di Giovanni Verga*; GIOVANNI NICCOLAI, *Appunti sulla lingua di Dante*; MARCELLO LOSTIA, *Osservazioni sul « Paradosso » di Diderot*; GIANLORENZO PACINI, *I romanzi della Sagan*; LUIGI PAGGIARO, *Giuseppe Lombardo Radice*; ELIO PROVIDENTI, *Un poemetto inedito di Luigi Pirandello*; RAIMONDO PESARESI, *Recenti interpretazioni di Lisia*; ANTONIO PIROMALLI, *Aspetti della cultura e della poesia giocosa in Toscana nel Quattrocento*.

RECENSIONI. — FRANCO CATALANO a J. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*; G. LEFEBVRE, *La grande paura del 1789*; a MORELLY, *Codice della natura*; ALBERTO CENTO a G. BERCHET, *Lettere inedite alla marchesa Costanza Arconati*; RAFFAELE COLAPIETRA a G. B. CASTELLANI, *Il mito di Pio IX*; DANTE DELLA TERZA a M. FUBINI, *Critica e poesia*; LUIGI DE VENDITTIS a *Poemetti del Duecento*; GIANCARLO FASANO, a G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento*; M. MIRI a M. BERENGO, *La società veneziana del Settecento*, ed a E. APIH, *La società triestina nel secolo XVIII*; e la lista potrebbe continuare ancora per molti numeri.

RECENSIONI

ADOLFO OMODEO, *Paolo di Tarso apostolo delle genti*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1957, pp. XVIII-428.

L'omonimo volume di Adolfo Omodeo, per iniziativa della casa editrice di Napoli: Edizioni scientifiche italiane, rivede la luce dopo più di un trentennio dalla sua prima apparizione, che avvenne nel 1922 nella collezione di studi filosofici diretta da Giovanni Gentile, come terzo volume della storia delle origini cristiane, che l'Omodeo veniva indagando. Egli aveva già pubblicato un primo volume su *Gesù e le origini del Cristianesimo* nel 1913, un secondo di critica delle fonti, *Prolegomeni alla storia dell'età apostolica* (1921), a cui seguì *Paolo di Tarso apostolo delle genti*, in cui è ricostruito, attorno alla figura di Paolo, il periodo che va dalla morte di Gesù alla prima affermazione e propagazione del cristianesimo sino a Roma. Fra il *Gesù* e il *Paolo* vi fu una pausa piuttosto lunga, per il solco della prima guerra mondiale, alla quale l'Omodeo partecipò come volontario perché vedeva in essa una guerra risorgimentale; questo stato d'animo, questa fede si sente nella dedica del libro ai suoi artiglieri della CCCLXXXI batteria di posizione: « che per l'Italia versarono il sangue, cari fratelli di vigilie e di affanni, cui non rifuse il giorno della vittoria e della gloria ». Ma gli studi risorgimentali, l'attività di polemista per l'autonomia della cultura erano ancora lontani, e poco noto era il giovanissimo studioso non essendo i due volumi apparsi di facile lettura, e di scarso interesse, in quanto sembrava trattassero di problemi astrusi, più teologici che storici, e in sostanza di scarso interesse, sia per i credenti, per i quali non esistevano più problemi già risolti dalla rivelazione e dal dogma, sia per i non credenti, educati a respingere come senza valore tutto ciò che non si accordava con i sicuri risultati delle scienze positive, e spinti perciò ad occuparsi di questioni più pratiche. E invece era proprio necessario che la nazione italiana, conseguita l'unità nazionale e l'indipendenza politica, venisse educandosi alla libertà spirituale, soprattutto nelle indagini storiche, con la pratica dei liberi studi, già soffocati dalla cappa di piombo della controriforma, soffocatrice di ogni autonomia della cultura. E tanto più necessario, a rinsaldare l'autonomia dello stato, era mettere le carte in tavola ed esaminare i titoli in base ai quali il potere ecclesiastico accampava le sue pretese di regolare la vita politica e culturale dell'Italia, la quale indagine, condotta a fondo, doveva porre sul tappeto il problema storico dell'origine, e quindi della natura del cristianesimo. Questo problema non si era potuto porre in Italia per il veto e le condanne del potere temporale nei secoli controriformistici, ma aboliti questi divieti, costituite le libere università italiane, gli studi di storia del cristianesimo rimanevano ancora lontani per essere in Italia la religione sentita essenzialmente come rito, estranea dalla vita totale della coscienza, e come tale considerata dai credenti e anche da non credenti, mentre essi avevano trovato il terreno più idoneo per la loro fioritura nei paesi protestanti, nei quali si trattava di conquistare una fede e non di aderire ad una fede fatta.

Però anche in paesi di religione in prevalenza cattolica, come la Francia, l'esistenza di un più diffuso spirito critico, la concorrenza di altri credi avevano meglio promosso quella indagine, di cui in Italia non si sentiva la necessità. Ma verso la fine del secolo passato, verso il principio del nuovo qualche cosa vi era stato, un tentativo di risusci-

tare Lazzaro, di mettere la religione in contatto con la coscienza critica storica, in base al postulato dell'unità della ragione e del genere umano e dell'autonomia del vero, e nel campo della storia del cristianesimo di considerare il cristianesimo con lo stesso criterio di ogni altra iniziativa umana, dell'indagine su ogni religione, come formazione storica esprimente se stessa in credenze o miti di carattere prammatico, esprimenti cioè più che verità oggettive, imperativi utili per il sentimento e per l'azione. Si tratta del movimento modernistico, che produsse germogli e fiori in riviste, romanzi, studi, tosto soffocati dall'autorità confessionale. Ma l'Omodeo, né mosso da presupposti confessionali, né da coscienza illuministica, si era invece formato, sin dagli studi liceali, a sentire il valore di una indagine storica del cristianesimo in base ai presupposti della libertà dello spirito e della sola autorità del vero sul fondamento di tale libertà, in cui è l'essenziale della più elevata religione e del più genuino omaggio al divino. Alla schietta e fervida coscienza giovanile si presentava il contrasto fra la dignità del messaggio d'amore di Gesù, la sua penetrazione umana, il suo tragico martirio, quali espressi nei Vangeli, e la violenza contro lo spirito di verità e di amore, di cui tante volte si sono macchiati i rappresentanti di religioni confessionali e il loro omaggio farisaico ai valori dello spirito, mutato in pratica nell'adorazione dei poteri mondani. E invece a sentire così il valore del cristianesimo, come arricchimento di esperienze umane, come espressione di profonde esigenze della coscienza sentite come esigenze, ma tradotte in atto soprattutto per l'azione di personalità eccezionali, l'Omodeo fu certamente sollecitato dalla discepolanza, consuetudine, amicizia di un nobilissimo signore dello spirito, di Eugenio Donadoni, che con la parola, con l'insegnamento e con le conversazioni, con gli scritti e con l'esempio di una nobilissima vita veniva schiudendo alle anime giovanili vari, luminosi, ardui sentieri di quella vita per cui l'uom si eterna. E il Donadoni aveva parlato a Ventimiglia nel 1911 di Gesù¹ come grande figura umana, non come il figlio dell'uomo, non come il secondo Adamo, non come il Logos, ma non perciò meno grande, meno eroico, meno vicino all'umanità, e aveva fermato alcuni dei tratti più significativi del messaggio di salvezza di Gesù, del modello di vita che con le sue parabole e la sua azione egli aveva lasciato, condannato ma non vinto, all'umanità. E a tale considerazione del cristianesimo, non teologica e dogmatica, ma positiva, l'Omodeo doveva sentirsi confermata per la rivalutazione storica del cristianesimo compiuta dal romanticismo, e in particolare dalle suggestioni dell'insegnamento del Gentile, che, nella scia del movimento romantico, veniva affermando la religione non come superstizione, ma come aspetto fondamentale dello spirito, perché posizione dell'oggetto, e insieme il cristianesimo come superiore religione perché espressiva, nella tesi del Dio che si fa uomo, dell'immanenza del divino nell'umano, e del regno dei cieli in interiore homine. In questi e in altri motivi, ma soprattutto nella sua ricchissima esperienza etica, l'Omodeo era così condotto a vedere i caratteri positivi del cristianesimo come affermazione di elevato spirito di socialità, come religione universalmente umana, antifarisaica, antilegalistica, antidogmatica, nello spirito profondo del suo iniziatore.

Nel primo volume della storia delle origini cristiane, nel *Gesù*, la predicazione e l'azione di Gesù è data come connessa alla religiosità ebraica e in particolare all'aspettazione di un Messia che avrebbe segnato il trionfo del Dio degli ebrei, liberato il popolo dalla servitù e iniziata una rinnovazione del mondo con l'avvento del regno di Dio. In tale direzione era stata l'opera dei profeti e dell'ultimo annunziatore Giovanni Battista, e di essa si fece anche interprete Gesù. Ispirando la sua predicazione a tali credenze Gesù si inserisce nella storia, e sotto tale aspetto la sua predicazione sembra di carattere contingente, perché legata ad una previsione errata, quale l'imminente fine del mondo, e limitata perché diretta al popolo eletto: agli ebrei; ma tale particolarismo è superato dalla originale e profonda coscienza etica di Gesù, in quanto egli « non si sofferma a fantasticare e a descrivere le fasi della catastrofe finale, ma concentra tutto

¹ E. DONADONI, *Scritti e discorsi letterari*, Firenze, Sansoni, 1921, nel cap. IV *Gesù*.

il suo interesse a suscitare quello stato d'animo che la fede in Dio giusto e remuneratore e la speranza non più dubbiosa devono suscitare»,² uno stato d'animo che è la rocca granitica dell'edificio del cristianesimo, per cui il valore dell'uomo non è riposto nei caratteri della mondanità, della potenza, della ricchezza, degli onori, ma nel senso del proprio limite, nella capacità di comprensione e di perdono, nello slancio di amore verso il prossimo. Gesù è così un genio etico, che si afferma nella storia e si fa strada e getta le basi di una umanità migliore, perché col pensiero e con l'azione ha indicato una via che sembra la più idonea per arricchire le potenze dello spirito, per estendere la vita, per assicurare la pace alla persona singola e alla comunità, essa però, che era stata preparata dallo sviluppo e dalle aspirazioni della storia, non poteva affermarsi e crescere se non come idealità religiosa, sotto la scorza corpulenta del mito: mito messianico, escatologico, come quello del figlio dell'uomo, del secondo Adamo, del Logos; perché l'umanità, per custodire e diffondere i suoi acquisti, ha dovuto porli come imperativi di potenze sovranaturali, ed ha escogitato i suoi miti, che hanno un posto fondamentale nel corso storico perché «vi è un mito, perenne momento del nostro pensiero speculativo. Il continuo urgere di una forza cosmica in limitati individui porta da un lato ad una parziale ma perenne insufficienza speculativa; ma in questa limitatezza l'uomo trova i mezzi di azione pratica. È questa la funzione perenne del mito: ad esempio il mito della redenzione cristiana dell'apostolo Paolo creava tutte le difficoltà di determinazioni, che la successiva storia del domma doveva rilevare ad una ad una senza risolverle, ma praticamente generava il corrispondente della certezza attiva che animava la missione dell'apostolo».³ Così sotto la scorza del movimento messianico e della credenza ad una imminente fine del mondo si faceva strada l'etica della solidarietà umana, del perdono e dell'amore, che rappresenta una rottura dell'etica della giustizia come etica legalistica mantentrica di statiche posizioni utilitarie.

Il Gesù dell'Omideo, sulla base di una attenta considerazione critica dei testi, di una valutazione delle interpretazioni fondamentali della letteratura, specialmente tedesca, sull'argomento, stabilisce un risultato positivo dell'indagine storica: la posizione del fondatore del cristianesimo nei confronti dello sviluppo successivo e delle credenze posteriori, ed è il seguente. Il pensiero e l'azione di Gesù sorgono dal ceppo della credenza giudaica dell'aspettazione di un Messia che avrebbe assicurato il trionfo del Dio d'Israele, la liberazione del popolo eletto e l'avvento del regno dei cieli, di un rivolgimento cosmico, quindi di un'era messianica, contenuta anche in altre religioni e come diffusa nell'aria in quella che è stata chiamata l'aspettazione dei tempi.

Tale credenza, smentita dai fatti, e la direzione del messaggio di Gesù al popolo ebreo sono i limiti storici della persona di Gesù, che saranno rotti, nonostante l'opposizione dei giudaizzanti discepoli immediati di Gesù, dall'azione di Paolo di Tarso annunciatore dell'evangelo per tutte le genti. Ma questo limite è la scorza mitica che permise al germe vitale del cristianesimo di affermarsi e di diffondersi, mentre la sua vitalità fu ed è dovuta soprattutto al genio etico del suo fondatore, genio concreto in quanto interprete delle aspirazioni dell'umanità ad una religione e ad una morale più elevata fondata sulla paternità di Dio e sulla fraternità degli uomini.

Questa superiore religione ed eticità, questa fiducia nel risanamento delle sofferenze e delle ingiustizie per le quali Gesù aveva una così profonda comprensione, è la ragione del trionfo del cristianesimo, il cui valore sostanziale è nella superiore etica e socialità affermata come necessaria preparazione dell'avvento del Regno, come stato d'animo e sostanza etica che anima la prima chiesa «porto e rifugio in cui si restaurava la coscienza sociale».

La profondità religiosa ed etica del messaggio di Gesù, il suo aderire alle aspirazioni più profonde dello spirito umano fecero resistere la discepolanza di Gesù alle

² A. OMODEO, *Religione e civiltà*, Bari, Laterza, 1948, p. 119.

³ A. OMODEO, *Il senso della storia*, Torino, Einaudi, nell'Introduzione, p. 12.

prime delusioni e al primo sbaraglio, alla prova della croce ignominiosa. Ma nella psicologia umana la sconfitta, quando è martirio, è preludio di vittoria, e perciò l'insegnamento di Gesù non si distrusse perché non poteva distruggersi la superiore coscienza religiosa ed etica che aveva diffuso nei discepoli, « di una grazia sicura, di una speranza confermata in una irremovibile certezza della grazia divina ».

Questi i risultati del *Gesù*, in cui è stato visto da qualche critico una certa limitazione nella caratterizzazione dell'azione di Gesù, dovuta all'influenza dell'indirizzo filosofico attualistico del Gentile, per cui il Gesù, quale rappresentato dal giovane storico, avrebbe interpretato ed espresso quasi i caratteri con cui il Gentile veniva descrivendo la vita dello spirito nella sua positività. L'osservazione può essere parzialmente vera, ma in proposito mi sovviene di una affermazione di Eugenio Donadoni, a Palermo. non ricordo se in occasione della pubblicazione del volume o della presentazione della tesi di laurea dell'Omodeo nel 1912, che era appunto Gesù e le origini del cristianesimo. Tanto il Gentile che il Donadoni erano stati concordi nel riconoscere l'ingegno e la preparazione scientifica del giovanissimo studioso, ma al Gentile, che vedeva il pregio del lavoro nella sua originalità, consistente nella interpretazione filosofica di Gesù e del cristianesimo, il Donadoni osservava che egli vedeva piuttosto il pregio positivo del lavoro nella ricostruzione storica, fondata su un serio ed acuto esame dei testi, insomma nella coscienza critica storica dell'autore.

In ogni modo il *Paolo di Tarso* è un lavoro più maturo che unisce individuale ed universale, le vicende dell'apostolo delle genti in relazione all'ambiente in cui si svolge, alla civiltà ebraica e alla ellenistica romana, e per tale aspetto cade l'osservazione, rivolta specialmente al giovanile *Gesù*, che l'Omodeo avrebbe appuntato lo sguardo sulle grandi individualità religiose, trascurando la ricostruzione dei grandi movimenti religiosi collettivi. A questa ambientazione dell'attività dell'apostolo, ad illustrare le direzioni economiche, politiche, religiose, culturali, filosofiche in cui si inserisce e diventa concreta l'attività di Paolo, in rapporti di adesione e di contrasto, è dedicato un capitolo magistrale del libro *La civiltà greco-romana e il cristianesimo*, che fa penetrare nel segreto di quello che è stato chiamato il miracolo cristiano, come esigenza del secolo ad una religione più universale e più umana. L'autore così ci fa comprendere perché questo miracolo poté verificarsi prendendo come punto di partenza né la Grecia di Socrate e di Pericle, né la repubblica romana, ma la Palestina e il secolo, insoddisfatto del suo presente, scontento dei vecchi culti, fucina di sempre nuove credenze inadeguate, tutto percorso da grandi direzioni unitarie e preparato a comporre una epopea religiosa, un dramma cosmico in cui meglio avessero soddisfacimento le esigenze umane ad un ordine migliore e ad una religione universale più elevata.

Dalla lettura del *Paolo di Tarso* emergono alcuni risultati positivi, e anzitutto che Paolo rappresenta una svolta nella direzione del cristianesimo, quale posto dal suo fondatore, che pare piuttosto antitetica a quella iniziata da Gesù. Questi infatti si presenta come una grande figura umana, che si fa comprendere per l'affinità con la nostra natura nei suoi aspetti più elevati, in cui è fondamentale la simpatia per coloro che soffrono, per gli umili, per i poveri, per i perseguitati per cagione di giustizia, per la schiera innumere degli oppressi, ai dolori dei quali egli partecipa e per cui annunzia un'era migliore, consistente nell'avvento del Regno di Dio di cui egli è l'annunziatore. Regno che persisterà nella storia, svanito il mito apocalittico, come realtà che l'umanità potrà conquistare in ogni tempo, ispirandosi al modello di vita annunziato ed espresso da Gesù. In Paolo invece la figura di Gesù perde i contorni umani e diventa un essere super umano, una potenza cosmica: il figliuolo di Dio, e le sue sofferenze umane, il suo patetico dramma, intelligibile solo come esperienza umana, un evento eternamente predestinato da Dio che è lo stesso Gesù e quindi oggetto di mistero e di infinite dispute teologiche, che con la sofferenza e la morte del figlio, che è lui stesso, libera gli uomini dalla servitù del peccato invincibile e della morte, venendo in tal modo mutato l'orizzonte della vita umana da oggetto di pietà a quello di male e di riprovazione. In Paolo perciò ci sentiamo

trasportati in un altro mondo. i cui termini fondamentali sono non tanto la sofferenza e l'umana comprensione per chi ingiustamente soffre, quale scaturisce dal sermone della montagna, quanto il peccato invincibile, la colpa iniziale di cui sono conseguenza appunto il dolore e la morte, che gratuitamente Dio stesso riscatta, distruggendo sulla croce la carne peccaminosa, per gli eletti, senza alcun loro merito, senza differenza fra circoncisi e incirconcisi. L'Omodeo mostra perciò che vi è una interpretazione in Paolo del dramma di Gesù che ci porta in una atmosfera diversa da quella almeno dei Sinottici, interpretazione, che è una estensione di Gesù oltre i suoi limiti storici, e potrebbe dunque sembrare che vi sia una frattura, per cui si è parlato di una falsificazione del cristianesimo; di cui si fa colpa soprattutto a Paolo. Tuttavia pur rilevandosi tali differenze, viene mostrato che essa era la più idonea, dati i caratteri della natura umana e la realtà storica in cui sorse il cristianesimo, perché l'esperienza etica di Gesù e la fondazione della Chiesa, che doveva conservare e tramandare tale esperienza, potessero diventare operanti ed attive nel corso della storia umana. Era dunque necessario che l'ignominia si mutasse in evento predestinato e in trionfo, elevare Gesù a Cristo, al disopra del livello umano, perché potesse diventare veramente operoso il suo messaggio agli occhi della moltitudine e rivolgersi a tutta l'umanità. Ciò avvenne con Paolo il quale, mettendo nell'ombra il carattere umano di Gesù, del Gesù secondo carne, vide in lui confermata la sua credenza, di tradizione giudaica, del figlio dell'Uomo, adombrato nel giusto sofferente del Deutero Isaia e contenuto nelle due Apocalissi, di pura marca giudaica di Baruch e d'Esther, in cui problema dominante è la concezione del Figlio dell'uomo, del secondo Adamo, potenza cosmica, principio del secolo nuovo. Questo Paolo, di cui l'Omodeo ci descrive la formazione spirituale nei primi capitoli del libro, sentì dapprima come un oltraggio l'identificare l'essere misterioso della speranza escatologica col falegname di Nazaret, ma la forza piena ed operosa che si irradiava dal nuovo movimento, e soprattutto il senso della vanità della sapienza e virtù farisaica, sono gli antecedenti della conversione di Paolo, riassunti e oggettivati nella visione di Damasco, che gli diede il primo punto fermo di una grazia operante.

Il Gesù degli Evangelii, almeno dei Sinottici, si presenta dunque diverso da quello di Paolo; tuttavia la trasformazione, impossibile a comprendere con la logica dell'identità, è motivata dalla logica del sentimento, perché solo con la elevazione di Gesù a potenza cosmica la sua etica poteva radicarsi e crescere, venendo posta come volontà di Dio; l'ignominia della croce diventare non sconfitta, ma vittoria; l'evangelo rivolto agli Ebrei vangelo universale, e con i sacramenti del Battesimo e dell'Eucaristia poteva rompersi la barriera fra cristiani e gentili, assumendo la nuova religione i caratteri delle religioni di salvezza, delle religioni dei misteri con il più alto mistero etico, il mistero della Messa. Così dunque Adolfo Omodeo.

Con Paolo siamo lontani da Gesù e dal suo annunzio popolare del regno di Dio, dalle sue parabole semplici e limpide dall'ingenuità virginea, in cui una nuova etica si rivela a se stessa. Gesù è stato tutto assorbito nell'involucro di gloria celeste del Cristo, così come lo saranno i santi nella resurrezione; gli echi della sua diretta parola sono scarsi. Se Paolo rispetta ciò che Gesù ha tassativamente prescritto, poco si cura della sua carriera e del suo insegnamento terreno, in una parola del Cristo secondo carne. Eppure la continuità storica è profonda, a chi ben riguardi alla linea d'insieme dell'annunzio di Gesù e di quello di Paolo. L'annunzio della salute escatologica bandito dall'apostolo è l'evangelo di Gesù, che ha vissuto ed operato, riaffermandosi come operazione salutare di Dio nel mondo, come energia efficace in amore nei cuori. Ha superato lo scandalo della croce, ha risolto i dubbi etico-apocalittici del fariseo, ha tenuto fermo di fronte alla sordità del popolo santo, si è levato più alto e più squillante ad affermazione solenne, universale dell'opera salutare di Dio di fronte alle genti.⁴

L'evangelo di Gesù, pur essendo rivolto ai giudei, ai circoncisi, conteneva, nella descrizione dello stato d'animo da attuare come preparazione all'avvento di Dio, mo-

⁴ A. OMODEO, *Paolo di Tarso*, cap. VI, p. 183.

tivi di universalità che lo rendevano valido per ogni popolo; si deve però a Paolo l'estensione del messaggio di Gesù ad ogni gente: ai circoncisi e agli incirconcisi, ed è nell'affermazione di tale universalità, specialmente palese nella lettera ai romani, che consiste il compito di Paolo, mentre il mito più idoneo a rendere accettabile e a diffondere l'evangelo era la sublimazione di Gesù a Cristo, la cancellazione del Gesù secondo la carne per il Cristo spirito, perché solo in tal modo poteva rompersi il guscio ebraico in cui era nato, e raggiungere le vie del mondo. Ma il passaggio non avvenne senza contrasti e opposizioni da parte degli immediati discepoli di Gesù, e per esempio di Pietro, contrasti che sono taciuti dallo scrittore degli Atti degli apostoli, che insiste invece nel notare l'accordo fra gli apostoli, come fra Pietro e Paolo, ciò che invece è contestato e con buone ragioni nel capitolo: la grande Missione dall'Omodeo per testimonianza dello stesso Paolo, come nella Lettera ai Galati « Ma quando Cefa fu venuto ad Antiochia io gli resistei in faccia perché egli era da condannare. Difatti prima che fossero venuti certuni provenienti da Giacomo, egli mangiava con i gentili; ma quando costoro furono arrivati, egli prese a ritrarsi e a separarsi per timore di quelli della circoncisione » (*Gal.* 2, 11).

Un problema molto importante trattato nel *Paolo di Tarso* è quello che si è soliti chiamare delle fonti, o meglio degli antecedenti storici dell'azione di Paolo se essa risalga ad antecedenti ebraici o ellenistici, indagine che si ricollega poi al problema generale degli antecedenti del cristianesimo, se nella religiosità ebraica o nella classica. Ora in quanto a Paolo al tempo della pubblicazione del volume si era affermata la tesi, sostenuta dal Reitzenstein, dal Bousset, dal Loisy, che l'ellenismo è elemento costitutivo del cristianesimo, per opera specialmente dell'apostolo Paolo; soprattutto è questa la tesi del Loisy, che aveva assimilato il cristianesimo alle religioni ellenistiche dei misteri, in quanto per la salvezza del cristiano è fondamentale la partecipazione alla vita del Dio, ciò che avviene con l'eucaristia, col mistero della Messa. In una recensione al libro del Loisy e nello stesso *Paolo di Tarso* questa tesi è però criticata come eccessiva, e si afferma che tanto l'Evangelo di Gesù quanto quello di Paolo sono estranei alle esperienze dei gentili e si collegano piuttosto a tradizioni ebraiche, quali la credenza messianica, quella escatologica, la credenza nella resurrezione dei corpi, tutte estranee all'ellenismo.

In quanto ai misteri l'Omodeo trova errate le analogie fra i misteri pagani e quello cristiano, in quanto la Messa non sarebbe celebrazione di un mistero personale, ma accessibile a tutti, non esperienza mistica individuale, ma soprattutto esperienza etica, che non può prescindere dalla vita sociale, e perciò se nelle religioni ellenistiche l'associazione religiosa era estrinseca, nel cristianesimo è essenziale per la salvezza la Chiesa, società calata dall'alto, regolata da Dio, anticipazione della Chiesa celeste. Ciò non toglie, per l'Omodeo, che il cristianesimo non si sia assimilato elementi pagani; ma ciò sarebbe un *posterius*, non un *prius*; gli elementi assimilati sarebbero accessori, così il culto della Madonna, dei santi, che non hanno posto nel cristianesimo primitivo, e in generale le feste religiose continuazione delle feste pagane, tutte aggiunte posteriori per cui il vangelo ha potuto diffondersi e rendersi accetto alle masse, che non si ritrovano nel cristianesimo delle origini, il quale, per l'Omodeo, è soprattutto concezione giudaica apocalittica.

Questa la soluzione del problema del principio del cristianesimo che sarebbe stato soprattutto concezione giudaica apocalittica. Però il pensiero più profondo che risulta dalla lettura di tutti i volumi sul cristianesimo di Adolfo Omodeo, e dalla sua concezione dell'attività dello storico, è che il cristianesimo, se non è religione ellenistica, non è neppure religione giudaica, ma produzione originale in cui il conseguente non copia senz'altro l'antecedente, ma pone una realtà originale. Sembrerebbe pertanto arbitrario parlare di un principio ebraico del cristianesimo opposto al principio classico. E anzitutto si dovrebbe determinare che si intende dire quando si parla di ebraismo, di ellenismo, di esperienza classica, di cristianesimo. Se per esempio si considera come

essenziale nel cristianesimo il culto dei santi, delle reliquie, la produzione di miracoli, sotto questo aspetto cristianesimo e religioni pagane non sarebbero più in antitesi, e ancora di più se si dà valore prevalente al rito come rito, come potere magico indipendente dal carattere morale delle persone che lo trasmettono. D'altra parte se paganesimo è rappresentazione della divinità con sembianze umane, se è politeismo, e cristianesimo monoteismo, concezione moralmente elevata della divinità, il cristianesimo non coincide col politeismo ellenico, per quanto si debba riconoscere che un concetto antropomorfo elevato della divinità si affermi nella esperienza greca di poeti e di filosofi da Solone ad Eschilo, da Senofane a Platone, e che la critica al politeismo è soprattutto un prodotto del pensiero classico, la cui posizione di una ragione universale rese possibile il naufragio dei culti pagani e l'accettazione del principio di una comune natura del genere umano e di una religione più elevata ed universale.

Sotto questo aspetto si dovrebbe dire che non si può parlare, nel periodo storico in cui venne affermandosi la predicazione evangelica, di una antitesi fra ellenismo e cristianesimo, ma piuttosto fra le religioni civiche e una superiore richiesta religione di salvezza, in cui dovevano trovare soddisfacimento esigenze e postulati della coscienza umana al livello di una superiore esperienza religiosa ed etica. Ma queste esigenze da potenza divennero atto per il comparire nella storia della persona di Gesù di Nazaret, il quale dovette possedere una sua profondissima umanità se il suo dramma, amplificato dall'ammirazione, dal compianto e dalla leggenda, oggi e sempre ci avvince come espressivo di esperienze ed esigenze nobilissime e perenni della coscienza umana.

FERDINANDO ALBEGGIANTI

GIUSEPPE LONGO, *Cronache di Torriana*, Milano, Ceschina, 1956, pp. 181.

Giuseppe Longo non è uno scrittore professionale, per così dire; il suo vero mestiere è quello del giornalista, è stato redattore e direttore di importanti quotidiani e ora dirige un mensile politico-letterario. Non ha appartenuto a scuole, e, di temperamento piuttosto schivo e amante della propria indipendenza, rifugge dalle conventicole. E questa non è certo l'ultima ragione se le cronache letterarie sogliono riserbargli un posto avaro, quando addirittura non lo ignorano: per altro il fatto stesso che si tratta di un giornalista deve costituire un motivo di sospetto a suo carico, perché, com'è noto, da noi il mistico culto della purezza e insomma l'endemico mal d'arcadia, fa sì che non pochi continuino a guardare in tralice chi, giornalista o che altro, comunque « non addetto ai lavori », si provi con racconti o poesie. Il giornalista però è tenuto particolarmente d'occhio; né si vede perché quel mestiere dovrebbe pregiudicare necessariamente, se colui che lo esercita avverte talvolta qualcosa che « ditta dentro ». Ma questo è un altro discorso, ché dovremmo chiederci se la consuetudine giornalistica non possa essere invece di qualche vantaggio per un narratore, se quell'esercizio non concorra, beninteso entro i dovuti limiti, a una prosa più sciolta e vivace. Sarebbe del resto un discorso non nuovo, e di un interesse solo psicologico-tecnico, e poi l'unico modo di risolvere questioni del genere è vedere ciò che lo scrittore raggiunge all'atto pratico.

Quanto al Longo, dobbiamo aggiungere che, se leggendo i suoi racconti ci accade di ricordarci del Longo giornalista, è perché a determinare la continuità tra i due aspetti della sua attività, sono le migliori doti di schiettezza e di coraggio di cui egli è in possesso, e una salda coscienza morale e civile: per il resto ci sembra che abbia ben chiaro qual'è il compito specifico, quale il diverso strumento espressivo e le ben più intime motivazioni richieste nell'arte del narrare.

Si diceva che il nostro non fa parte di nessuna scuola letteraria, il che, ovviamente, non significa che non abbia fatto i conti con la nostra più recente tradizione: a volerlo classificare, sia pure in modo approssimativo, ci sembra di poterlo accompagnare con i neorealisti, anche se di tale poetica egli non condivide gli eccessi, e, per esempio, si astiene dal dialettalismo, preferisce una sintassi sempre piana e regolare, e la sua pa-

gina, per niente incline agli indugi descrittivi o d'altra sorta, denota una notevole cura e, a volte, una certa politezza. Conviene altresì precisare che il riferimento al neorealismo va fatto in riguardo alle *Cronache di Torriana* e a una parte dei racconti radunati nel volume: *I giorni di prima* ('52), ma il Longo è anche autore di un racconto favoloso: *Nuvole e cavalli* che, se non ricordo male, piacque, tra gli altri, al Flora.

Nelle *Cronache di Torriana* sono narrate le tragiche vicissitudini attraversate da un giovane avvocato siciliano trapiantato nel « continente », e da sua moglie, al tempo dell'ultima guerra, della disfatta e della successiva lotta civile. Stefano Mango (così quello si chiama) viene precettato ed assegnato a un reggimento di stanza in una città dell'Italia centro-settentrionale. Dapprincipio, in verità, i disagi non sono molti, perché il suo posto è in fureria, e le maglie della disciplina militare si vanno allentando sempre di più, a causa della sfiducia che ormai dilaga tra l'esercito. Figurarsi che il nostro Stefano quando va in libera uscita può perfino vestirsi in borghese, e si trova una camera di pensione, e c'è anche una donna, Marika, che viene a fargli sollazzevole compagnia. Questo però fino a quando gli alleati non intensificheranno i borbardamenti sulle nostre città, e cadrà il fascismo e la tragedia sarà allora al colmo. Bombarderanno anche la città dove Stefano risiedeva da civile, e sua moglie, Mariarosa, con il piccolo Paolo, miracolosamente scampati, andranno a raggiungerlo, mentre lui, dopo l'otto settembre, cerca di nascondersi qua e là. Si rifugiano prima a Riccione, quindi a Torriana, un paesino dell'Appennino emiliano, ma anche qui i tedeschi e i fascisti gli rendono la vita difficile ed essi sono costretti a darsi alla macchia. Stefano che intanto aveva già avuti dei contatti con i partigiani comunisti, decide di impegnarsi più a fondo nella lotta di resistenza, con tanto più disperato accanimento dopo che, per rappresaglia, gli avranno ammazzato il figlioletto. Finalmente liberata la regione, ma dopo infinite altre traversie, raggiunge Roma, e questa città gli opporrà il suo volto impassibile di sempre, come se proprio nulla fosse accaduto e stesse ancora accadendo lassù, nell'Italia del nord e in tutta la martoriata penisola. L'unica luce che ferisce il buio e dirada la disperazione nell'animo del povero Stefano, è il ricordo e la vicinanza ideale del piccolo Paolo, che gli pare lo sostenga dall'alto di quell'innocenza immolata forse per un misterioso decreto di espiazione di tutto il male che è d'attorno —, gli pare lo conforti a confidare, a sperare.

A dire il vero, queste *Cronache di Torriana* hanno incominciato a piacerci, a un dipresso, dal nono capitolo, e in seguito ci hanno convinto sempre meglio, fino all'ultima pagina. La prima parte, invece, ci è parsa piuttosto debole; del che la ragione deve risiedere, a nostro avviso, in una specie d'incertezza, nel proposito di un'opera diversa che l'autore inizialmente forse accarezzava. Di un'opera più ambiziosa, quale sarebbe stato un romanzo accentrato attorno alla figura del protagonista, al filtro della cui coscienza passassero gli avvenimenti narrati, e che ci desse in pari tempo lo sviluppo e il modificarsi di quella coscienza. Mentre una « cronaca », si sa, è cosa tutta diversa: di personaggi, di tipi e caratteri più o meno sbazzati o fantasticamente approfonditi ce ne saranno pochi o molti, ma quello che importa al fine della « cronaca » è che i protagonisti più diretti restino i fatti, con la temperie che essi suscitano. Il Longo, dicevo, dapprima deve essere rimasto indeciso, e comunque la prima parte del libro dimostra scarso mordente nella resa degli stati d'animo del personaggio. In altri termini, perché questi potesse pretenderla a protagonista di un vero romanzo, si sarebbe dovuto ben altrimenti caratterizzarlo, dargli spicco in quanto « individualità »; mentre così la sua psicologia risulta generica, viene ridotta e semplificata, anche a rischio di qualche ingenuità. « Stefano era partito per fare la guerra, richiamato per cartolina. Ma questa volta non era il solito fiduciario rionale che lo convocava; questa volta era il re. Bene o male il paese era in guerra e Stefano non si sentiva in diritto di chiedersi se era giusto o ingiusto quello che doveva fare. Il re, per Dio, lo doveva sapere quello che faceva. Un re non manda i suoi sudditi a morire inutilmente »: e francamente ci vuole della buona volontà a riconoscere, da siffatto argomentare, uno che ha fatto i suoi buoni studi ed è avvocato, per quanto giovane inesperto, e digiuno di politica.

Insomma, sul principio e per parecchie pagine ancora, e nonostante quella sorta di monologo interiore che lo scrittore ama rifugiare in frequenti parentesi, questo Stefano appare con una fisionomia annebbiata, proprio fa pensare a una lastra sfocata o a una « negativa ».

Ma c'è da notare che a dei cedimenti, a delle ingenuità, come abbiamo dovuto chiamarle, del tipo di quella ora riferita, si alternano dei momenti di affinata capacità introspettiva. Ad esempio, Stefano, riuscito a salvarsi a stento da una terribile incursione aerea, « non seppe sottrarsi al desiderio di appuntarsi un fiore all'occhiello e di ridere con la bocca aperta. Si accorse che ciò era irriverente per quello spettacolo tragico che s'era lasciato alle spalle; ma il solo pensare che era ancora in grado di commettere un'irriverenza, un gesto, cioè, umano, lo colmò di gioia »: qui abbiamo un *impromptu* psicologico, se si può dire, acutamente centrato, e altrettanto valga per Mariarosa, allorché essa vede la casa completamente crollata, eppure la prima cosa a cui pensa è al biberon di Paoletto. Questo per dire che neppure nei capitoli meno felici sono del tutto assenti le migliori risorse dello scrittore; e piacciono anche certi ritratti: quello di Marika, per esempio, una ragazza simpatica nel suo ardore di prostituta senza finzioni né illusioni.

Ma, ripetiamo, il meglio del libro, per unità e compattezza, è da cercarlo dove la narrazione assume un andamento più propriamente cronachistico, pressappoco con l'arrivo della nostra famigliola a Torriana. Con verità e vivezza è qui reso l'ambiente del piccolo paese, uno dei tanti piccoli centri sperduti, dove fascismo e antifascismo esistono soltanto in funzione delle ambizioni e rivalità dei maggiorenti del luogo. Tra questi ultimi ecco come è presentato il Crausi, un vecchio funzionario delle finanze: sin dal primo incontro s'intravede tutto il male di cui questo spirito diabolico sarà capace: « Quando parlava, e parlava sempre, un tic implacabile gli contraeva i lineamenti che ridistendendosi gli lasciavano una strana espressione di sbigottita meraviglia che si ripercuoteva negli occhi liquidi e verdastri. La faccia aveva solcata da striature sanguigne che gli gonfiavano la pelle rossa. Camminava sempre in fretta.... ». Ma si veda anche quel maggiore Bubek, sempre azzimato e profumato, e a sera immancabilmente carico di birra e prosciutto; e si vedano le altre figure di soldati tedeschi, i lividi caporioni fascisti. Ci sono inoltre le bellissime aperture sulla campagna emiliana con le messi mature e i frutti inutilmente gonfi di succhi in quell'estate tragica, e con la secolare primordietà di quei contadini che nulla hanno mai saputo di politica e delle altre cose del mondo civile, eppure un giorno dei ceffi orrendi vengono a strapparli dalle loro misere case e a mitragliarli tutti sull'aia. E cadrà il vecchio Alessi, e gli resterà « una smorfia lugubre sulla faccia, come per dire che quello era un lavoro che non si doveva fare, che gli rovinavano l'aia »; cadranno Menga, giovane e adusta, e la contadinella orfana a cui nessuno aveva ancora insegnato a parlare, e Paoletto col cranio spaccato come una melagrana.

Vorrei concludere con un consiglio, caso mai mi leggesse qualche futuro compilatore di antologie scolastiche: il consiglio di trascegliere queste pagine della strage di Torriana in luogo di certi tradizionali « pezzi da antologia » spesso così vieti e inutili. Noi dimentichiamo facilmente, e almeno lo facessimo nel cristiano sentimento del perdono; ma d'altra parte è comprensibile se nei brevi margini della stanca giornata, quando riusciamo a dedicarci ai nostri figli, non ci sentiamo di caricarci d'altra amarezza e di rinnovare gli orrori. Ma è necessario che i nostri figli li vengano a conoscere ugualmente: letture di questa specie saranno per loro un tonico efficace.

PIERO DE TOMMASO

LIBRI RICEVUTI

ALIGHIERI DANTE, *La divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, «La letteratura italiana», 1957, pp. xxxvii-1278. — Di questo importantissimo commento daremo più ampia notizia nel prossimo fascicolo. Il lavoro del Sapegno è destinato a diventare il commento proverbiale del nostro novecento, come quello del Casini-Barbi fu il commento dell'Otto-Novecento. (L. R.).

ALBERTO ARBASINO, *Le piccole vacanze*, Torino, Einaudi, «I coralli», 1957, pp. 199. — Memorie della prima adolescenza in una villa lombarda; l'amore di un uomo maturo per una giovanissima, ma già terribilmente esperta in cose amoroze; un'avventura coridonica ben costruita e finita non si sa come; la ricerca di uno strano tipo su spiagge ormai vecchie e malinconiche (Cannes); una problematica prematrimoniale che poi finisce al solito modo, in una serie di conquiste balneari («Per un paio di giorni credo che penserò molto a Monique, con nostalgia, e con molta tenerezza. Poi sarà anche lei un ricordo, fra i tanti»); questi i cinque racconti in cui si articola il volume del giovane autore, cinque aspetti di una realtà unitaria e ben individuabile. Colpisce subito in queste pagine la perfezione e la sicurezza di uno stile, la padronanza di un linguaggio coerentissimo, il quale, anche se a orecchio può richiamare quello gergale, all'americana, di tanta letteratura giornalistica ultimissima (si pensi se non altro alla Cederna sull'*Espresso*), rivela invece una sua origine più profondamente sociale, oltre che naturalmente la sapienza di un autore. È la sublimazione di certi aspetti di costume della grossa borghesia (e aristocrazia industrializzata) della Lombardia, una classe che non ha saputo darci sul piano letterario in un'opera di alto respiro il corrispondente di quella sua infaticabile operosità pratica, che tanto ha significato e significa nella vita dell'Italia moderna. Il lavoro sembra per questa classe una condanna, una ossessione, a cui si contrappone l'altra ossessione, o aspirazione, o ideale, quello dello svago, del divertimento; oggi, col nuovo mito (che certamente darà il suo colore a questo mezzo secolo) delle «vacanze», del turismo, una annuale evasione verso mondi ignoti e sollecitanti, nuovi e «liberi». Tra questi due momenti, nessun punto di contatto, nessuna composizione unitaria; in essi la mancanza di ogni vocazione, di ogni stimolo a superare la contingenza gior-

naliera, che so io, la famiglia, la società, una religiosità, il senso della vita; una totale assenza di ogni commozione, che non sia la istintiva pena, talvolta mortale (ma è proprio così, o è una sottile ironia, trapassata dalle cose nella prosa dell'Arbasino, coscientemente? si vedano i finali dei due pezzi centrali: «È finita per me è finita per sempre perché mi ha lasciato perché mi ha lasciato», e «io lo amavo, allora lui mi ha fatto la commedia e mi ha fregato per sempre, ma io lo amavo, per questo è necessario che io uccida Giorgio»), per la fine della «vacanza». Di questo alto ceto insubrico la nostra letteratura ci sembra non offra altro aspetto, dal «giovine signore», al nobilume del Porta, alla materia del Gadda. Nella lucidità e sapienza artistica della sua prosa l'Arbasino ci sembra avere esaurito il tema; resta a vedere come egli si continuerà (ed è assai auspicabile), o come sarà continuato. (M. P.).

Bollettino dell'Archivio storico, diretto da Fausto Nicolini, fasc. 9-12 (puntata seconda); Napoli, 1957, pp. 449-730. — In questo *Bollettino* tutto redatto dall'infaticabile studioso napoletano, si continua lo studio *Figure e aspetti della Napoli Tre-quattrocentesca*, e vi appaiono inoltre i saggi: *Manzoniana: note in margine ai «Promessi sposi»*; e una nutrita serie di *Curiosità, profili, aneddoti*, su argomenti di storia letteraria e culturale napoletana, italiana ed europea. Ne ripareremo nei prossimi fascicoli.

JOSEF BUKACEK, *Carlo Goldoni, osobnost a doba*, Praga, 1957, Nakladatelství Československé Akademie Věd, pp. 404. — Segnaliamo l'opera del Bukáček, valente italianista ceco, docente di lingua e letteratura italiana all'Università di Praga, che compie quest'anno sessanta anni, mentre sta preparando una sua storia della letteratura italiana. Ci duole solo che sia praticamente impossibile trovare in Italia un recensore per un'opera scritta in ceco.

GIOVANNI CALENDOLI, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Vito Bianco Editore, 1957, pp. 148. — Troviamo molto interessante la confessione d'autore che Rosso fece nel 1956, pochi mesi prima della sua morte. La riferiamo: «La mia opera teatrale, in questo saggio di Giovanni Calendoli, è considerata come la manifestazione di un pensiero e di una ispirazione coerenti. In realtà lungo la strada, motivi apparentemente dispa-

rati si sono raccolti e composti senza che io ne abbia deliberatamente ricercata l'unità. *Il Ratto di Proserpina* è lo specchio del mio mondo, quale si è serenamente costituito alla conclusione di un ciclo. In questo mio mondo non è essenziale il contrasto fra il Nord e il Sud, i quali vi appaiono come i termini opposti di una perenne insoddisfazione. — Fra le opere teatrali quella alla quale rimango sentimentalmente più legato è tuttavia *Marionette, che passione!*... fra le opere narrative, *La donna che può capire, capisca*. — Come me, Giovanni Calendoli è di origine siciliana, e quindi ha particolarmente sentito il mio legame con la tradizione letteraria dell'isola. Questo è in me istintivo, ed è stato sempre vivissimo. *La bella addormentata* ne è il frutto più immediato, e io debbo a tal proposito confessare che io considero la primitiva stesura del terzo atto più vicina e più fedele alla spontanea intuizione dell'opera. — Due siciliani, Nino Martoglio e Luigi Pirandello, conobbero per primi i miei drammi giovanili e vollero che fossero portati sulle scene. Un altro siciliano ha adesso compiuto la prima lettura critica dell'intera mia opera teatrale. Anche in questa coincidenza è forse un segno non soltanto esteriore del mio intimo legame con la terra natale. Rimandiamo al « ritratto » di Rosso di San Secondo, a cura di Emilio Barbetti, apparso in « Belfagor », novembre 1955, che ha segnato una ripresa dell'interesse per l'opera dell'infelice scrittore.

FRANÇOIS FEJTŐ, *Ungheria 1945-1957*, Prefazione di Jean-Paul Sartre, Torino, Einaudi, 1957, pp. 421. — « L'editore, pubblicando questo libro che tratta di avvenimenti così scottanti e vicini, s'augura che esso contribuisca, non a rinfocolare la polemica delle opposte propagande, ma a servire una sempre più sentita necessità di documentazione e di ricerca. Documentazione resa estremamente difficile dalla situazione; ricerca della verità che è condizionata, almeno quanto è sollecitata, dall'ardore personale di chi vi si dedica. Ricchezza dell'informazione, impegno e franchezza del giudizio sono, oggi, quanto di più si può chiedere a scrittori coraggiosi che affrontano temi come quelli trattati in questo libro. L'una cosa e l'altra il lettore troverà in queste pagine ». (Avvertenza dell'Editore).

FURIO FELCINI, *Bibliografia della critica pascoliana, 1887-1954*, con un Saggio introduttivo, Firenze, Le Monnier, « Saggi di letteratura italiana » diretti da Umberto Bosco, 1957, pp. XLIX-197. — L'Istituto di Letteratura Italiana della Facoltà di Magistero di Roma è particolarmente benemerito per queste bibliografie, necessarie più che mai in un tempo in cui il materiale da indagare cresce in proporzione inversa al tempo a disposizione del ricercatore; e questa curata dal Felcini per la critica pascoliana è meritevole di ogni lode, spingendo l'autore la sua cura fino alla citazione delle dispense universitarie. Ma anche l'Introduzione offre dati per un bilancio della critica pascoliana, e spunti per un

ulteriore avanzamento di essa. La critica crociana viene collocata in un particolare gusto, di origine carducciana; viene sottolineata l'importanza di uno studio del periodo giovanile del Pascoli, e della cronologia delle sue poesie. In tal modo si scoprirebbe, e il Felcini dà qualche sobrio esempio (le carte pascoliane a Castelvecchio non sono ancora accessibili), che non è molto esatta l'opinione corrente che il « successo » desse alla testa al Pascoli, turbando la lineare e limpida vena di *Myricae*: contemporaneamente a *Myricae* nascono poesie più « complesse », poemetti come *Gog e Magog*, odi, prose critiche. Sebbene l'elmo di Scipio incantasse il poeta, si trattava di uno « svolgimento » già avvenuto nel ventennio precedente alle prime pubblicazioni. Passato poi il tempo della polemica contro i pascoliani (in cui lo stesso Croce trovava un altro suo limite), la critica a venire potrà trovare fecondo campo di ricerca nell'indagine del lessico e della tecnica pascoliana, del suo atteggiamento di fronte ai dialetti, non più di origine etico-sociale come in altri poeti o scrittori dell'Ottocento, fino allo stesso Severino, ma sempre nel Pascoli « tentativo d'adesione e d'immedesimazione lirica ». E il nesso del Pascoli col Novecento che viene qui opportunamente ricordato. L'indagine del Felcini diviene più incerta quando si passa al mondo intellettuale e sentimentale del poeta. Il Felcini sembra non esser d'accordo col Binni il quale parlava a proposito del decadentismo pascoliano di una ristretta atmosfera campagnola e di provincia; e poi a sua volta afferma che il Pascoli niente ebbe a che fare col decadentismo europeo come moto spirituale totale: i punti d'incontro sarebbero solo « nella sovrana regione della fantasia, fra le conquiste liriche e tecniche »: il Pascoli sarebbe arrivato alla percezione del mondo del mistero non mediante droghe o abnormi stagioni all'inferno, come gli « sciagurati » fratelli d'Ultralpe, ma mediante « quel senso tragico e pensoso dell'esistenza che gli veniva dalla perenne tragedia familiare ». Sembra affiorare qui una preoccupazione, evidentemente negativa, di stabilire, per una via molto rischiosa, una originalità pascoliana: certe espressioni di questa Introduzione, come quella su « la nostra natura mediterranea » messa in crisi dall'estremo decadentismo, o sul decadentismo stesso, considerato « caratteristico d'un determinato o di determinati gruppi etnici, tipico di una umanità tesa verso esasperate esperienze con manifestazioni tra barbariche e raffinatissime », sembrano riportarci a modi di critica che ormai pensavamo superati, quando ci si preoccupava di salvare la « poesia di casa nostra » (quest'ultima espressione è del Felcini), conservandola sana e incorrotta da esterni influssi più o meno boreali o semplicemente oltremontani. E mentre il Felcini giustamente si preoccupa di sfatare il mito di un Pascoli travolto dalla politica o reso apatico e inerte dalla sventura, fa rispuntare poi, con la poesia ispirata alla « perenne tragedia familiare » uno dei più deleteri pregiudizi di tutta la critica pascoliana. Meglio dire, come

egli conclude, che « la definizione del decadentismo pascoliano e le negazioni di esso sono dunque da rivedere »: qui è certamente il nodo da sciogliere per la comprensione dei risultati poetici del Pascoli, e per scoprire il posto che occupa nella storia della nostra epoca; ma occorre star bene attenti appunto a non risuscitare vecchie fiamme sopite ed evidentemente non ancora spente, e sempre pronte a nuocere. (MARIO PETRINI).

ADOLFO JENNI, *Cose di questo mondo, con una nota sulle Situazioni*, Modena, Guanda, « Collana Falena », 1957, pp. 228.

CARMELO MUSUMARRA, *Francesco Guglielmino poeta*, estratto da « Orpheus », 1956, n. 1-2, pp. 9-16.

FAUSTO NICOLINI, *Neque Italica Academia restauranda neque Lynceorum Academia contaminanda*, Napoli, 1957, pp. 38. — Raccoglie gli articoli del Nicolini apparsi sul *Mondo*.

DOMENICO PETRINI, *Dal Barocco al decadentismo*, Studi di letteratura italiana raccolti da Vittorio Santoli, Firenze, Le Monnier, 1957, voll. 2, pp. LI-245, 317. — Di questa opportunissima raccolta degli studi di Domenico Petrini parlerà nel prossimo fascicolo Luigi Russo.

SERGEJ N. PROKOPOVIC, *Storia economica dell'URSS*, Bari, Laterza, 1957, « Collana storica », pp. 631. — « Già prima della Rivoluzione del 1917 il Prokopovic si era affermato come uno dei più stimati economisti russi ed aveva dato ai suoi studi di statistica un chiaro orientamento sociale.... Nel 1917 partecipò attivamente alla Rivoluzione e fu ministro dell'Industria e Commercio nel governo provvisorio. Venuto poi a contrasto con i Bolscevichi.... Lenin polemizzò ripetutamente con lui nei suoi scritti, fu costretto a lasciare la Russia, e da allora, prima a Berlino, poi a Praga e a Ginevra, si dedicò completamente allo studio dell'economia sovietica.... Nella *Storia economica dell'URSS* egli ha condensato i risultati di numerosissimi lavori particolari ed ha sviluppato la sua tesi fondamentale secondo la quale alla base della dittatura stalinista vi fu la eccessiva concentrazione degli investimenti nel settore dell'industria pesante a spese dell'industria leggera e dell'agricoltura. Oggi che l'indirizzo da dare alla produzione economica è nuovamente al centro delle discussioni dei dirigenti sovietici, il libro del Prokopovic, che attraverso la storia economica illumina tutto il recente, drammatico passato dell'Unione Sovietica, offre a chi voglia valutare il significato delle questioni dibattute una base sicura di informazione e un orientamento per il giudizio ». (Dall'Avvertenza editoriale).

FRANCO SACCHETTI, *Opere*, a cura di Aldo Borlenghi, Milano, Rizzoli, « I Classici Rizzoli », 1957, pp. 1143.

Scritti in memoria di Sally Mayer (1875-1953), Saggi sull'Ebraismo italiano, Milano, Editrice Fondazione Sally Mayer, 1957, pp. 366-231.

MARIO SOCRATE, *Roma e i nostri anni*, Milano, Feltrinelli, « Universale Economica », 1957, pp. 52. — È una raccolta di « poesia prosastica », scritta da un giovane di viva intelligenza e preparazione democratica.

SAVERIO STRATI, *La teda*, Milano, Mondadori, 1957, pp. 269. — Questo è il primo romanzo del giovane scrittore calabrese, del quale abbiamo letto di recente un volume di promettenti racconti, scaturiti da un ripensamento di esperienze autobiografiche. Anche in questo libro l'azione è posta in quella misera Calabria nella quale può apparire privilegio persino il duro mestiere del muratore, e qui, come nei racconti, la sorte dei diseredati commuove ed interessa lo scrittore in una misura del sentimento che procede all'unisono con l'esigenza narrativa. Il romanzo racconta la storia di un giovanissimo muratore che, recatosi in un arretrato paesino calabrese per la costruzione di case popolari, si trova coinvolto in un'affannosa vicenda di amori e di miseria; mentre l'agitazione del paese per la mancata consegna della razione di farina (l'azione si svolge durante l'ultima guerra) trova una soluzione quasi catartica nel cataclisma finale dell'alluvione, nel segno della quale il libro si chiude. Di struttura fondamentalmente robusta, questo volume ha il difetto di prolungare in giri talora prolissi la narrazione, forse perché lo Strati mostra di non avere ancora raggiunto completamente quella personale fisionomia di espressione alla quale chiaramente aspira in ogni pagina. La profonda solidarietà degli umili, alla quale il romanzo è ispirato appare però realmente sentita e mai gratuita; e la ricerca di plasmarsi una voce propria è autentica, così da permettere di attendere con sicurezza lo Strati a prove più mature (PINA SERGI).

TORQUATO TASSO, *Aminta*, edizione critica a cura di Bortolo Tommaso Sozzi, Padova, Liviana Editrice, 1957, pp. xx-127. — Questa edizione dell'*Aminta* si raccomanda per la grande acribia con cui è stato curato il testo. Il Sozzi già aveva stampato uno *Studio per l'edizione critica dell'Aminta*, compreso negli *Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, e di cui questa rivista aveva dato notizia. Finalmente per opera del Sozzi si potrà leggere questo poemetto con piena fiducia sulla correttezza e genuinità del testo.

Vallone del Purgatorio, Lettere di ragazzi italiani, a cura di Dina Rinaldi, Milano, Feltrinelli, 1957, pp. vii-157. — Di questa significativa raccolta sarà data la recensione nel prossimo fascicolo a cura di Aurelio Lepre.

JACQUES VOISINE, *Jean-Jacques Rousseau en Angleterre à l'époque romantique. Les écrits autobiographiques et la légende (1778-1830)*, Paris, Didier, 1956, pp. x-482. — Il tema di Rousseau in Inghilterra aveva trovato già nel Roddier, or è qualche anno, uno studioso preciso, impegnato prevalentemente sul piano storico (*J. J. Rousseau en Angleterre au XVIII^e siècle*, Paris, Boi-

vin, 1950). Il Voisine, che insegna letteratura comparata nell'Università di Lilla, prosegue l'opera del Roddier cronologicamente limitata alla vigilia della rivoluzione francese, procedendo però, di preferenza, sul piano letterario. Il grosso volume, che costituisce la tesi principale di dottorato discussa dal Voisine alla Sorbona nel febbraio del 1955, si articola con una certa snellezza nell'ambito di uno schema tradizionale. Si sa, d'altra parte, che cosa rappresenti in Francia una tesi del genere e quanto tempo occupi nella vita di uno studioso. Molto spesso la pesantezza della costruzione è da imputarsi alla necessità di ubbidire ad una norma. Il Voisine, pertanto, mostra di muoversi con quella libertà che gli deriva dal suo buon gusto e dalla sua viva cultura, concretamente europea. Nella prima parte del libro è un quadro obiettivo di ciò che Rousseau rappresentava agli occhi degli Inglesi nell'epoca in cui morì. Una specie di galleria dei personaggi che conobbero lo scrittore costruita in base ad una duplice classificazione, geografica ed ideologica ad un tempo, permette di cogliere le origini di quella che può dirsi la leggenda rousseauiana. I pregiudizi inglesi nei confronti dell'autore del *Contrat social* trovano un primo responsabile nel Burke dei *pamphlets* antirivoluzionari: Rousseau diventa, in sostanza, il padre del movimento. Tali pregiudizi, che si diffondono e si accentuano in senso antigiacobino ed antifrancese, dureranno fino al termine del secolo scorso, in un certo senso cristallizzati ed accettati passivamente. Ma se il Burke arriva a definire Rousseau « il filosofo della Vanità », ne comprende d'altra parte l'innegabile importanza del ruolo in quella rivoluzione morale che, in Inghilterra, assumerà un aspetto spiccatamente letterario con Wordsworth. Un particolare rilievo, nel quadro generale dell' assunto, hanno, nella terza parte, le pagine che trattano dei rapporti tra l'opera di Rousseau e quella dei pensatori radicali, quali Holcroft, Fawcett, Godwin, Mary Wollstonecraft, maestri della prima generazione romantica inglese. Né di minore rilievo appaiono le pagine relative all'influsso esercitato dall'opera di Rousseau su Wordsworth, influsso facilmente riconoscibile in certe analogie che l'opera dell'inglese presenta soprattutto con l'*Emile* e con le *Confessions*. Passando ad esaminare Byron e Shelley pellegrini sulle orme di Rousseau, il Voisine osserva che il primo nutrì per l'autore della *Nouvelle Héloïse* un'ammirazione del tutto passeggera mentre il secondo fu profondamente conquistato da quell'esempio di amore ideale, al punto da accettarne l'intima lezione

che si rivela ancor valida nell'ultima sua lirica: *The Triumph of Life*. In tal modo Rousseau assume, in ordine ad una misura tipicamente romantica, le vesti di un eroe epico, proiettato in un mondo di mito. Né vale che Thomas Moore ironizzi sui pellegrini di Rousseau. Anche coloro che non mancano di severità nei riguardi di Jean-Jacques, come Beddoes, Peacock, Landor, Leigh Hunt, ne riconoscono ormai l'effettiva grandezza. Il Voisine dedica la quinta ed ultima parte del suo studio allo Hazlitt che appartiene, per nascita, alla prima generazione romantica ma che si colloca, con l'opera, piuttosto nella seconda. Il contributo dato dallo Hazlitt alla fortuna di Rousseau in Inghilterra è definito, dal Voisine, eccezionale. L'affinità tra l'inglese ed il suo modello fu davvero singolare, perfino in fatto di temperamento. Ma quel che contava era misurare ed analizzare l'orma lasciata dall'opera di Rousseau su quella del suo seguace, ciò che il Voisine ha fatto con la consueta precisione, notando bene, ad esempio, come perfino la tecnica del saggio richiami lo Hazlitt ai modi delle *Réveries*. L'inglese vede in Rousseau, come già il Burke ma con diverso animo, il precursore di Napoleone, la personificazione stessa dello spirito ribelle del 1789, l'esponente dell'insofferenza popolare verso un'istituzione mal servita in quanto storicamente superata. Ma dove, secondo la giusta dimostrazione del Voisine, il contributo dello Hazlitt alla fortuna di Rousseau in Inghilterra tocca il segno è nell'avviare a quella che è l'attuale valutazione degli scritti autobiografici del francese rispetto alle altre opere. — Il Voisine presentò quale tesi complementare: *La Baronne Blaze de Bury, 1813-1894, et son rôle littéraire*. Interessante figura, quest'aristocratica inglese, nata Marie Pauline Rose, che andò sposa ad germanista e musicologo Henri Blaze de Bury e che, sull'esempio di tante altre illustri dame del suo secolo, amò occuparsi di politica, in una fitta rete di rapporti internazionali. Il Voisine intende anzi pubblicare una scelta del carteggio intercorso tra la Blaze de Bury ed il senatore Carlo Alfieri di Sostegno, carteggio che abbraccia gli anni dal 1889 al 1893 e che appare di effettivo interesse per la storia della nostra politica interna ed estera della fine dell'Ottocento. Lo studioso ha dato, del suo progettato lavoro, un interessante anticipo con un articolo apparso sulla « *Revue de Littérature Comparée* », a. 31° (Avril-Juin 1957), n. 2, pp. 229-253: *La baronne Blaze de Bury (1813-1894) et ses amitiés cosmopolites*, arricchito da inediti. (FELICE DEL BACCARO).

Direttore responsabile LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

Amministratore responsabile GUIDO D'ANNA

Autorizzazione del Tribunale di Firenze N.° 89 in data 25 Marzo 1949

411 — TIPOGRAFIE « ENRICO ARIANI » E « L'ARTE DELLA STAMPA » — FIRENZE

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da

LUIGI RUSSO

CASA EDITRICE

G. D'ANNA

MESSINA-FIRENZE

ANNO XII

N. 1

31 GENNAIO 1957

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

diretta da LUIGI RUSSO

Segretario di redazione CARLO F. RUSSO

Vicesegretario MARIO PETRINI

SOMMARIO DEL FASCICOLO 1

ANNO XII

31 GENNAIO 1957

SAGGI E STUDI

LUIGI RUSSO: <i>Il linguaggio poetico del Carducci</i>	Pag. 1
VITO FAZIO ALLMAYER: <i>Il problema Pirandello</i>	18
ARTURO CARLO JEMOLO: <i>Piero Calamandrei</i>	35

RITRATTI CRITICI DI CONTEMPORANEI

GIOVANNI LETO: <i>René Clair</i>	55
--	----

MISCELLANEA E VARIETÀ

ROSETTA DEL CONTE: <i>Eminescu e Pascoli</i>	79
--	----

NOTERELLE E SCHERMAGLIE

SERGIO ANTONIELLI: <i>La figura di Stalin e la «destalinizzazione»</i>	88
GIORGIO MOSCON: <i>Matrimonio e divorzio in Italia</i>	92

RECENSIONI

CESARE LUPORINI: <i>Voltaire e le «Lettres philosophiques»</i> (Glauco Natoli)	97
FRANCESCO BRANCATO: <i>La Sicilia nel primo ventennio del Regno d'Italia</i> ; GIULIANO PROCACCI: <i>Le elezioni del 1874 e l'opposizione meridionale</i> (Paolo Alatri)	99
VITO FAZIO ALLMAYER: <i>Il significato della vita</i> (Giuseppe Saitta)	108
ANNA GAROFALO: <i>L'Italiana in Italia</i> (Dina Bertoni Jovine)	112
GIANNA MANZINI: <i>La Sparviera</i> (Pina Sergi)	114

LIBRI RICEVUTI	116
--------------------------	-----

Direzione e redazione: Firenze, Viale Spartaco Lavagnini (già P. Margherita) 44, tel. 486.609
Amministrazione: Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, Via Iacopo Nardi 6, tel. 53-707.

La Direzione di BELFAGOR prega gli Autori e gli Editori, pur mantenendo la rivista la sua sede in Firenze, di inviare manoscritti e libri a Marina di Pietrasanta (Lucca), viale Roma 67 (tel. 83-060).

COPIE E ANNATE ARRETRATE: Una Copia L. 500 (estero L. 800). Annata incompleta 1946 (priva dei due primi fascicoli, perchè esauriti): L. 1600 (estero L. 3200). Annata 1947: L. 2000 (estero L. 3400). Annata 1948: L. 2000 (estero L. 3400). Annata 1949: L. 2200 (estero L. 4000). Annata 1950: L. 2200 (estero L. 4000). Annata 1951: L. 2200 (estero L. 4000). Annata 1952: L. 2200 (estero L. 4000). Annata 1953: L. 2500 (estero L. 4400). Annata 1954: L. 2500 (estero L. 4400). Annata 1955: L. 2500 (estero L. 4400). Il primo Quaderno di Belfagor: L. 900 (estero L. 1500).

CASA EDITRICE G. D'ANNA MESSINA - FIRENZE

Biblioteca di Cultura Contemporanea

- I. - S. BOTTARI, *IL LINGUAGGIO FIGURATIVO*. Un volume di 140 pagine con 55 illustrazioni fuori testo.
- II. - A. ZANCO, *STORIA DEL ROMANTICISMO INGLESE*. Un volume di 278 pagine.
- III. - C. A. SACHELI, *ROUSSEAU*. Un volume di 240 pagine, 2ª edizione.
- IV. - C. A. SACHELI, *CONCETTO DI DIDATTICA*. Un volume di pagine 266.
- V. - V. LA VIA, *IDEALISMO E FILOSOFIA*. Un volume di pagine 260.
- VI. - P. E. ARIAS, *STORIA DELLA SCULTURA ROMANA*. Un volume di 240 pagine e 41 illustrazioni fuori testo, 2ª edizione.
- VII. - N. TERZAGHI, *PER LA STORIA DELLA SATIRA*. Un volume di pagine 320, 2ª edizione.
- VIII. - A. MOMIGLIANO, *DANTE MANZONI VERGA*. Un volume di pagine 272. *Ristampa*.
- IX. - P. CARABELLESE, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. I: *L'IDEA*. Un volume di pagine 258.
- X. - P. CARABELLESE, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. II: *LA DUALITÀ*. Un volume di pagine 240.
- XI. - P. CARABELLESE, *LE OBBIEZIONI AL CARTESIANESIMO*. Vol. III: *IL METODO*. Un volume di pagine 250.
- XII. - C. SGROI, *BENEDETTO CROCE*. *Svolgimento storico della sua estetica*. Un volume di pagine 284.
- XIII. - C. PELLEGRINI, *TRADIZIONE ITALIANA E CULTURA EUROPEA*. Un volume di pagine 264.
- XIV. - G. DELLA VOLPE, *LOGICA COME SCIENZA POSITIVA*. Un volume di pagg. 356.
- XV. - W. BINNI, *METODO E POESIA DI L. ARIOSTO*. Un volume di pagine 160.
- XVI. - V. LUGLI, *JULES RENARD ED ALTRI AMICI*. Un volume di pagine 160.
- XVII. - G. M. SCIACCA, *FILOSOFI CHE SI CONFESSANO*. Un volume di pagine 248.
- XVIII. - G. COCCHIARA, *IL MITO DEL BUON SELVAGGIO*. *Introduzione alla storia delle teorie etnologiche*. Un volume di pagine 256.
- XIX. - F. BIONDOLILLO, *POETICA E POESIA DI DANTE*. Un volume di pagine 212.
- XX. - I. MAIONE, *LA POESIA DI NIETZSCHE*. Un volume di pagine 204.
- XXI. - F. FLORA, *SAGGI DI POETICA MODERNA*. (*Dal Tasso al Surrealismo*). Un volume di pagine 292.
- XXII. - L. RONCARATI, *L'ARTE DI GRAZIA DELEDDA*. Un volume di pagine 136.
- XXIII. - A. HILDEBRAND, *IL PROBLEMA DELLA FORMA*. Traduzione, introduzione e note di Sergio Samek Ludovici. Un volume di pagine 170.
- XXIV. - R. SPONGANO, *LA PROSA DI GALILEO E ALTRI SCRITTI*. Un volume di pagine 170.
- XXV. - A. RONCONI, *DA LUCREZIO A TACITO*. Un volume di pagine 244.
- XXVI. - E. FALQUI, *TRA RACCONTI E ROMANZI DEL NOVECENTO*. Un volume di pagine 292.
- XXVII. - B. LAVAGNINI, *STUDI SUL ROMANZO GRECO*. Un volume di pagine 200.
- XXVIII. - I. MAIONE, *TRITTICO NEOROMANTICO* (*George-Hofmannsthal-Rilke*). Un volume di pagine 184.
- XXIX. - G. CALOGERO, *LA FILOSOFIA DI BERNARDINO VARISCO*. Un volume di pagine 200.
- XXX. - D. BRAGA, *CATULLO E I POETI GRECI*. Un volume di pagine 280.
- XXXI. - C. BARONI e S. SAMEK LUDOVICI, *LA PITTURA LOMBARDA DEL QUATTROCENTO*. Un volume di pagine 284 con 103 tavole fuori testo.
- XXXII. - A. PIZZORUSSO, *SENANCOUR*. Un volume di pagine 180.
- XXXIII. - M. CATALANO, *LA LEGGENDA DELLA BEATA EUSTOCHIA*. Un volume di pagine 360.
- XXXIV. - M. UNTERSTEINER, *LA FORMAZIONE POETICA DI PINDARO*. Un volume di pagine 124.
- XXXV. - G. COCCHIARA, *PITRE LA SICILIA E IL FOLKLORE*. Un vol. di pagine 184.
- XXXVI. - E. PARESCE, *LA PROBLEMATICA STORICA DELLA FILOSOFIA DEL DIRITTO*. Un volume di pagine 160.
- XXXVII. - F. BIONDOLILLO, *STUDIO SUL LEOPARDI*. Un volume di pagine 180.
- XXXVIII. - S. F. ROMANO, *MOMENTI DEL RISORGIMENTO IN SICILIA*. Un volume di pagine 312.
- XXXIX. - F. FORMIGARI, *FANTASIA DELLA SICILIA*. Un volume di pagine 180.
- XL. - A. PAGLIARO, *SAGGI DI CRITICA SEMANTICA*. Un volume di pagine 280.
- XLI. - G. PELLEGRINI, *BAROCCO INGLESE*. Un volume di pagine 250.
- XLII. - R. RAMAT, *PER LA STORIA DELLO STILE RINASCIMENTALE*. Un volume di pagine 250.
- XLIII. - C. JANNACO, *STUDI SULLE TRAGEDIE DELL'ALFIERI*. Un volume di pagine 160.
- XLIV. - R. MOSCATI, *IL MEZZOGIORNO D'ITALIA NEL RISORGIMENTO*. Un volume di pagine 200.
- XLV. - S. JANNACONE, *LA LETTERATURA GRECO-LATINA DELLE METAMORFOSI*. Un volume di pagine 250.
- XLVI. - S. BOTTARI, *LA CULTURA FIGURATIVA IN SICILIA*. Un volume di 296 pagine con 99 tavole fuori testo.
- XLVII. - L. MITTNER, *AMBIVALENZE ROMANTICHE* (*Studi sui Romanticismo tedesco*). Un volume di 368 pagine.
- XLVIII. - A. PIROMALLI, *MOTIVI E FORME DELLA POESIA DI LUDOVICO ARIOSTO*. Un volume di 172 pagine.
- XLIX. - G. NATOLI, *FIGURE E PROBLEMI DELLA CULTURA FRANCESE*. Un volume di 290 pagine.
- L. - O. BORRELLO, *L'ESTETICA DELL'ESISTENZIALISMO*. Un volume di 300 pagine.
- LI. - A. PAGLIARO, *NUOVI SAGGI DI CRITICA SEMANTICA*. Un volume di 412 pagine.
- LII. - F. BIONDOLILLO, *LA POESIA DI GIOVANNI PASCOLI*. Un volume di 250 pagine.

BELFAGOR

RASSEGNA DI VARIA UMANITÀ

esce a Firenze dal gennaio 1946 l'ultimo giorno di ogni mese dispari in sei fascicoli annui di 120-128 pagine

abbon. 1957	L. 2300
estero	L. 3800

versamenti sul c.c.p. 5/16592
intestato a « Belfagor » Firenze

amministrazione: casa editrice
G. D'Anna, via I. Nardi 6, Firenze

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo IV

Prezzo del presente fascicolo
L. 450



1975:1

1983 - 1

89 1

